جان ماري شيفير

ما الجنس الأدبي؟

ترجمة الدكتور :

غسّان السيّد



تصميم الغلاف للفنان :

الإهـــــــداء :

إلى أخوتي :

ممدوح
شريف
نصر
هيثم
مهيبة

والأخ غير الشقيق ناظم عيسى

المترجم:

الدكتور غسان السيد، دكتوراه في الأدب المقارن من فرنسا، ومدرس مقرر الأدب المقارن في قسم اللغة العربيةفي جامعة دمشق.

المؤلفات:

1ـ إشكالية الموت في أدب جورج سالم، دمشق،.1993

2ـ الحرية الوجودية بين الفكر والواقع، دراسة في الأدب المقارن،1994

3ـ دراسات في الأدب المقارن والنقد، دمشق، 1995

الأعمال المترجمة عن الفرنسية

1ـ مقدمة في المناهج النقدية للتحليل الأدبي، بالاشتراك،1994

2ـ الحرب في القرن العشرين، لصالح مركز الدراسات العسكرية، قيد الطباعة.

3ـ ما الأدب المقارن؟ 1996

4ـ ما الجنس الأدبي؟

بالإضافة إلى نشر مقالات في عدد من المجلات السورية والعربية. منها: المعرفة، والموقف الأدبي، وبناة الأجيال، ومجلة دراسات تاريخية، ومجلة علامات السعودية.

المؤلف: جان ماري شيفر:

باحث في مركز البحوث العلمية في فرنسا، ويعمل في مجال علم الجمال العام والنظرية الأدبية.

بالإضافة إلى عدة مقالات، أصدر دراسة عن نظرية الرواية عند الرومانسيين الألمان (ولادة الأدب، PENS، 1983).

ودراسة عن التصوير (الصورة العابرة، سوي، سلسلة "الشعرية" ،1987).

مقدمة المترجم:

قلما حظيت مسألة الأجناس الأدبية باهتمام الدارسين والنقاد العرب. وقد يعود ذلك إلى عدم أهمية هذا الموضوع في الأدب العربي القديم حيث كان الاهتمام منصباً على الشعر وحده. أما الآن وبعد أن دخلت أجناس جديدة إلى الأدب العربي بفعل الاحتكاك بالغرب (القصة . والرواية . والمسرح) فإنه من الواجب إعطاء هذه المسألة الأهمية التي تستحقها. لكن أي دراسة في هذا المجال ستعتمد على الدراسات الغربية، وذلك لندرة الدراسات في اللغة العربية. ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب للباحث جان ماري شيفير الذي يعمل في مركز البحوث العلمية في فرنسا، وينصب اهتمامه على مجال علم الجمال العام، والنظرية الأدبية. بالإضافة إلى مقالات عديدة نشرها في مجالات مختلفة، أصدر دراسة عن نظرية الرواية عند الرومانسيين الألمان (1983)، ودراسة عن التصوير (الصورة العابرة، سوي، عام1987).

بالإضافة إلى كتاب "ما الجنس الأدبي" الذي صدر عام 1989، عن سلسلة الشعرية، تحت إشراف الناقد الفرنسي المعروف جيرار جينيت.

أخيراً، أرجو أن تغني هذه الدراسة المكتبة العربية في هذا المجال.

د. غسان السيد

- موجز تاريخي لبعض المشاكل النظرية -

ـ مسألة شائكة...

سننطلق من ملاحظة وسؤال. على الرغم من أن الملاحظة عادية، فإننا نادراً مانبديها: يبدو أن التساؤلات المتعلقة بما يمكن أن تحصل عليه نظرية الأجناس قد أقلقت المشتغلين بالأدب خاصة، في حين أن اهتمام المختصين بهذه المسألة من الفنون الأخرى، أقل. على الرغم من ذلك، إن استخدام التصنيفات الجنسية في الموسيقى أو في الرسم أو غير ذلك يثبت أن انتشار هذه التصنيفات في الفنون غير اللفظية ليس أقل من انتشارها في مجال الأدب. ولايمكن كذلك تفسير الاختلاف من خلال الاعتماد على خصوصية الوسيط اللفظي: ارتكزت مسألة وضع الأجناس دائماً على الأجناس الأدبية، وقلما طرحت بالنسبة لأجناس غير أدبية أو لنشاطات خطابية شفهية، على الرغم من أنه في هذين المجالين تُلاحظ يومياً تمييزات جنسية متعددة. في الواقع، التمييزات النوعية (المتعلقة بالأجناس) موجودة في كل أحاديثنا عن الممارسات الثقافية: في كل لحظة يحدث أن نميز سوناتة* عن سمفونية، وأغنية فولك، وقطعة بي . بوب عن قطعة فري جاز، ومنظر طبيعي عن طبيعة ميتة أو عن لوحة تاريخية، ولوحة تشكيلية عن لوحة تجريدية، ودراسة فلسفية عن خطبة وعظية أو كتاب رياضيات، واعتراف عن مجادلة أو عن قصة، وكلمة روحية عن طرفة، وتهديد عن وعد أو أمر، ومحاكمة عن هذر... إلخ. من هنا يأتي هذا السؤال: لماذا تركز الاهتمام النظري المتعلق بالمسألة الجنسية دائماً على الأجناس الأدبية؟ إن الإجابة بأن التعرف على الأجناس الأدبية وتحديدها أكثر صعوبة من الفنون الأخرى أو من الأجناس الخطابية غير الأدبية، لايحل المشكلة: أولاً، إن التعرف على سونيته (قصيدة من أربعة عشر بيتاً)، وتمييزها عن الملحمة ليس أكثر صعوبة دون شك (أو أكثر سهولة) من التعرف على وعد وتمييزه عن تهديد، أو التعرف على مسرح شعبي وتمييزه عن تصوير تاريخي، أو أيضاً التعرف على رقصة (شاكون) الإسبانية وتمييزها عن الرقص البطيء. يرتكز كل تصنيف على معايير من التماثل، ولذلك فإن الوضع المنطقي لهذه المعايير يجب ألا يختلف باختلاف المجالات، مثله في ذلك كمثل الصعوبة أو السهولة النسبيتين اللتين نستطيع أن نستفيد منهما من أجل التفريق بين موضوعات مختلفة.

يجب أن يُبحث عن السبب الحقيقي للأهمية التي يُعطيها النقد الأدبي لمسألة وضع التصنيفات في أماكن أخرى: إن السبب يعود، منذ قرنين بطريقة

شاملة، ومنذ أرسطو من قبل بطريقة أكثر خفاءً، إلى أن مسألة معرفة ماهو الجنس الأدبي (وفي الوقت نفسه، مسألة معرفة ماهي الأجناس الأدبية الحقيقية وماهي علاقاتها)، يُفترض أن تتطابق مع مسألة معرفة ماهو الأدب، (أو قبل نهاية القرن الثامن عشر، ماهو الشعر).

في المقابل، إن مشكلة وضع الأجناس، في الفنون الأخرى، كالموسيقا والرسم مثلاً، جامدة بالمقارنة مع مسألة معرفة ماهي طبيعة الفنون موضع البحث. ذلك أنه لاتوجد، في هذه الفنون، ضرورة للتمييز بين الممارسة الفنية والممارسة غير الفنية، وذلك لسبب بسيط هو أن الأمر يتعلق بنشاطات فنية بصورة جوهرية. وعلى العكس من ذلك، يشكل الأدب أو الشعر مجالين مستقلين داخل مجال سيميائي (دلالي)، موحد وواسع، هو مجال النشاطات اللفظية التي ليست كلها فنية: يمكن أن تبدو مشكلة تحديد مجال حقل الأدب (أو الشعر) وتعريفه أساسية(1) في الوقت نفسه، ترتبط الأصناف الجنسية مباشرة بمشكلة تعريف الأدب، إلا إذا كانت تدعي، على الأقل، أنها تشكل أصنافاً نصية محددة بالتفاهم. يتعقد كل شيء أيضاً، عندما نُصر على وضع الأدب في مستوى الفنون الأخرى، أي منذ أن نبحث عن تعريفه ضمن خصوصية دلالية خاصة به وأساسية (مثل النغمة المتبدلة في الموسيقى، والخط واللون في الرسم، على اعتبار أن التصنيف النوعي موحد من خلال هذه السمة الدلالية التي يفترض أنها عامة. وهكذا فإن النظرية النوعية (الجنسية) لأرسطو موحدة من خلال الخصوصية الدلالية للمحاكاة الأدبية.

كذلك، يضع التقسيم الثلاثي الهيغلي للشعر، الأدب ضمن منظومة رمزية خاصة موجودة خارج منظومة اللغة. مما لاشك فيه، أن هذه الفرضية هي التي تفسر لماذا يدعي أن الأدب هو وحده، في الواقع، الذي يمتلك أجناساً بالمعنى الدقيق للكلمة: من بين كل الفنون، الأدب هو الوحيد الذي ينتظم ضمن منظومة من الخصوصيات الداخلية التي تشكل وحدة عضوية. لن نستغرب إذن، اقتراحه إقامة منظومة حقيقية للأجناس، خاصة بالنسبة إلى الأدب، ترتكز على مقولاته الفلسفية الأساسية، في حين أن هذه التصنيفات الجنسية ، في الفنون الأخرى، تبقى تجريبية ووصفية بصورة واسعة. ممالاشك فيه أن فرضية منظومة الأدب لاتبدو ضرورية، إلا لأن هيغل قرر مسبقاً أن على الأدب، مثل كل الفنون الأخرى، أن يمتلك منظومته الدلالية الخاصة به: لا تستطيع هذه المنظومة أن تسكن اللغة كما هي، ويشاء القدر أن تكون مرتبطة بمجموع فرعي من الممارسات اللغوية محددة عبر جوهر خاص يحيّد أو يلغي الخصوصية الدلالية للغة كما هي نقطة هكذا أصبحت نظرية الأجناس، المكان الذي يتحدد فيه مجال

الأدب وتعريفه: "أُنقذت" الخصوصية الدلالية، التي من الصعب الوصول إليها، بفضل اكتشاف هيغل لنظرية الأجناس. انطلاقاً من هذه الملاحظة، أقترح أن نحللّ، عن قرب، كيف أن نظرية الأجناس الأدبية، من أرسطو إلى برونيتيير مروراً بهيغل، لم تقترب، عبر القرون، من مناقشة عقلية لمشكلات التصنيف الأدبي، بل، بالعكس، نزعت إلى الابتعاد عن الدلالات المفيدة التي قدمها مؤلف "فن الشعر" (لأرسطو)، من أجل عدم الوقوف إلا عند مشاكلها والغوص فيها. ولايمكننا أن نواجه استعادة المسألة الجنسية ضمن مستويات جديدة إلا بعد تمهيد الطريق وإبعاد عدد من البديهيات الخادعة. وهذه هي الوظيفة الوحيدة لهذه الجولة التاريخية القصيرة والسريعة جداً، التي لاتدعي بالتأكيد، أنها تاريخ نظريات الأجناس، ولكنها ببساطة إضاءة، أرجو ألا تكون بعيدة جداً عن مشاكلها ولمحاتها (النادرة).

- إبهامات الأب المؤسس.

يدعي غوتفريد ويليام أن "تاريخ النظرية الجنسية (.....) ليس شيئاً آخر غير تاريخ الأرسطوطالية ضمن نظرية الأدب(2).

يفترض هذا التأكيد، مسبقاً وبوضوح، أننا نستطيع الحديث عن نظرية للأجناس، أي عن وجود الإشكالية نفسها، من أيام أرسطو حتى أيامنا الراهنة. فما حقيقة ذلك؟

لنبدأ بالتذكير بالجملة الشهيرة التي تفتتح كتاب "فن الشعر": "سنعالج الفن الشعري في ذاته، وفي أنواعه التي تؤخذ ضمن إطار غايتها الخاصة، والطريقة التي يجب فيها تأليف القصص إذا أردنا أن يكون الشعر ناجحاً، بالإضافة إلى عدد الأجزاء التي تنبثق من البحث نفسه. لنتبع النظام الطبيعي، ولنعالج أولاً ماهو أول(3)؟.

هو ذا رجل (أرسطو) يبدو أنه يعرف عمّا ذا يبحث، وهذا الموقف الثابت مهم لسببين على الأقل، وهما مرتبطان ببعضهما بعضاً. فمن جهة، إن أرسطو، بقدر مانعلم، هو أول مؤلف إغريقي درس الشعر، بطريقة مستمرة ضمن زاوية الجنس، أو على الأقل هو أول من يدعي صراحة أن تعريف الفن الشعري يجد امتداده الطبيعي في تحليل تركيبه النوعي. يوجد هنا انقطاع أكيد مع أفلاطون. وكان هذا الأخير قد درس الشعر بصورة أساسية من وجهة نظر إبداع الشاعر

ووحيه والقيمة الفلسفية للمحاكاة، إلخ. من المؤكد أنه أدخل في "الجمهورية" معايير تحليلية تسمح بالتمييز بين طبقات النصوص، وذلك بحسب طرق التعبير عنها (السردي، الإيمائي، والنموذج المختلط). بالإضافة إلى ذلك، سنجد هذه النماذج عند أرسطو، ولكنها مختزلة إلى اثنين هما: الإيمائي والسردي (ويتضمن هذا الأخير النموذج المختلط). على الرغم من ذلك، من المهم الإشارة إلى أن أفلاطون لايتحدث عن ثلاثة أجناس أدبية، ولكن عن ثلاثة أصناف تحليلية يمكن توزيع النشاطات الخطابية عليها. لايسأل نفسه ماهي المأساة أو ماهي الملحمة: إنه يقتصر على القول بأن الأعمال المشمولة تحت التسمية العامة، تراجيديا، والأعمال المشمولة تحت اسم ملحمة، يمكن أن تتميز بحسب طرق التعبير عنها. لاشيء يمكنه أن يمنع إضافة أجناس أخرى إلى هذين الجنسين. بمعنى آخر، طريقة التعبير لاتحدد جوهر العمل ولكن الدور التعبيري للشاعر: إما أن يروي، أو أن يحاكي، أو أن يجمع بين الطريقتين(4). في المقابل، يستند أرسطو، على الأقل في الجملة الافتتاحية لكتابه "فن الشعر" التي استشهدنا بها، على عناصر محددة بحسب غاياتها الخاصة، أي، كما سنرى، بحسب ماهياتها: إنه يفترض أن الشعر يشكل جنساً، فهو يمتلك إذن وحدة داخلية .

هكذا، يبدو أن نظريته الجنسية تتطلب أن نتصور الشعر كموضوع يمتلك طبيعته الخاصة، لأن العناصر المختلفة (الأجناس الأدبية المختلفة بالمعنى الحالي لكلمة جنس) تتميز عن بعضها بعضاً بفروقات خاصة، التي يقتطع كل واحد منها فرعاً ضمن الموضوع العام "فن شعري". يمكننا القول إذن بأن المنهج الذي نادى به أرسطو، أي التشبيه بالشجرة، الذي يذهب من الجنس إلى العنصر بمساعدة تعريفات محددة للفروقات الخاصة لمختلف العناصر، يتطلب تغييرات منهجية مهمة. وعلى الرغم من ذلك، فإنه يوجد هنا الفائدة الثانية لهذه الجملة الافتتاحية لكتابه "فن الشعر"، من المدهش أن نرى أرسطو يستخدم هذه الفروقات وهذا المنهج كما لو أنها تحصيل حاصل، أي كما لو أنه من الطبيعي أن ينتظم المجال الأدبي بحسب النظام الطبيعي. لا يمكننا إلا أن نكون حالمين أمام قوة الإيضاح هذه للنموذج البيولوجي، وإن أخذنا بعين الاعتبار حقيقة أن الفلسفة الإغريقية بدأت بوصفها فلسفة الطبيعة (والإنسان الطبيعي)، وأن إحدى طموحات أرسطو كانت بوضوح مزج الفلسفة الإنسانية ذات الأصل السقراطي مع فلسفة الطبيعة للفلاسفة قبل سقراط. هذا يعني انه يجب مباشرة تصحيح الانطباع الذي يمكن أن ينبثق من هذه الجملة المنهجية والتي يبدأ بها كتاب "فن الشعر": يُظهر تحليل النص بشموله، عند أرسطو، أن إشكاليته ليست مختزلة إلى نموذج بيولوجي. يمكننا بصورة أكثر تحديداً، تمييز ثلاثة مواقف.

1 - المثال البيولوجي والموقف الجوهري الذي يتطلبه.

2 - الموقف الوصفي - التحليلي.

3 - الموقف المعياري.

ضمن هذا الإطار، يبدو لي أن الموقف الجوهري للمثال البيولوجي يتيح الفرصة أمام نظرية الأجناس بالمعنى القوي للكلمة.

من المهم إذن أن نرى عن قرب كيف تحدد هذه المواقف الثلاثة ثلاثة أقدار متباينة كثيراً حول مسألة الأجناس الأدبية.

سأبدأ بالموقف المعياري: يحتل عددياً المكانة الأولى في "فن الشعر" ويظهر منذ الجملة الأولى، حيث يشير أرسطو إلى أنه سيعالج "بالطريقة التي يجب فيها كتابة القصص، هذا المصطلح "من المناسب" أو "يجب"، يتكرر في مناسبات عديدة، خاصة منذ الفصل السادس، أي منذ أن ينتقل إلى التحليل المفصل للتراجيديا. كذلك، يعالج الفصل الثالث عشر الأهداف التي يسعى إليها المسرحي والعقبات التي يجب أن يتجنبها عند كتابة الأعمال: "بعد كل ما قلناه، يجب علينا الآن الحديث عمّا يجب الوصول إليه والعقبات التي يجب تجنبها عندما نكتب الأعمال، وعن وسائل إبراز الأثر الخاص للتراجيديا. وهذه نقطة مكتسبة أن يكون بناء التراجيديا الأكثر جمالاً هو الذي يكون معقداً وليس بسيطاً...", وبعد ذلك بقليل: "من الواضح إذن، أنه يجب علينا ألا نرى أصحاب الحق ينتقلون من السعادة إلى الشقاء" ثم "يجب كذلك ألا ينتقل إنسان شرير للغاية من السعادة إلى الشقاء". إننا نرى هنا جيداً أن أرسطو لا يقتصر فقط على تحليل الشخصيات الممكنة أو الواقعية، ولكنه يحدد المواصفات التي يجب أن تمتلكها شخصية ناجحة. بالإضافة إلى ذلك، يوجد الموقف نفسه في الفصول المخصصة للملاحم. مثلاً، في الفصل الثالث والعشرين، يعلمنا أن "القصص يجب أن تبنى على شكل مأساة." وهو موقف مشروع بصورة كاملة منذ لحظة القيام بالتعبيرات التقادمية كما هي (وهذه هي الحالة هنا). هذا لا يمنع من ظهور بعض الغموض. لنأخذ حالة التراجيديا. التقادم في الشكل والمضمون له علاقة وطيدة مع أثر التراجيديا: التطهير. يمكن أن تتوضح البرهنة الخفية لأرسطو كمايلي: من المفروض أن تمتلك التراجيديا أثراً تطهيرياً، لأن هذا الأثر لا تحرضه أي قصة، ولا أي بناء للقصة، هكذا فإن القصة التي نرى فيها إنساناً شريراً للغاية ينتقل من السعادة إلى الشقاء، تسعدنا، ولكنها لا تترك أثراً تطهيرياً للعواطف. خاتمة: يجب إعادة الأفضلية للخصائص التي تؤدي بصورة أفضل إلى الأثر التطهيري. تقوّم المآسي إذن عبر غاياتها الحقيقية. في حين أن السؤال المطروح هو معرفة وضع

هذه الغاية: هل يتعلق الأمر بغاية داخلية للمأساة كما هي، أم بغاية خارجية، أي مطلوبة من مجتمع أثينا أو من الفيلسوف أرسطو. لا يمثل هذا السؤال إلا جانباً خاصاً من مشكلة أخرى أكثر عمومية :أيمكن أن يكون لنشاط لغوي غاية داخلية؟ ضمن هذا الإطار، وفي مناسبات عديدة، يبدو أن أرسطو راغب في اعتبار التطهير غاية داخلية للمأساة، إذن يفترض أن لها طبيعة ويعاملها كجوهر. بفعل ذلك، إنه ينتقل من المعيارية إلى الجوهرية (*) ولكن يجب ألا نذهب بعيداً بسرعة، ولنحاول أولاً أن نرى في العمل الموقف الوصفي التحليلي. يتعلق الأمر هنا بموقف يمتلك على الأقل ثلاثة عناصر. الأول هو شكل من التحليل النفسي. نجده، بصورة أساسية، في الفصل الرابع حيث يشرح أرسطو الأصل المحتمل للفن الشعري. يظن أنه يجب البحث عنه في القدرة الطبيعية للناس على الممارسات التقليدية (المحاكاة) وفي ميلهم لاستخلاص السعادة منها: "منذ الطفولة يميل الناس، وهذا من طبيعتهم، إلى التمثيل، وإلى البحث عن السعادة في العروض وفي الوقت نفسه، ويختلف الإنسان عن الحيوانات الأخرى، لأنه ميال إلى التمثيل خاصة، ويلجأ إلى التمثيل منذ التعاليم الأولى التي يتلقاها" (48 ب)

العنصر الثاني هو الوصف التاريخي. أعود، بالتأكيد، إلى الفرضية الشهيرة المتعلقة بتطور الكوميديا والتراجيديا انطلاقاً من أصلهما المشترك، الشعر الهوميري، تنحدر التراجيديا من الإلياذة والأوديسا (شخصيات راقية، موضوع نبيل)، وتنحدر الكوميديا من "مارجيت" (موضوع وضيع). في الواقع، ينافس نموذج آخر هذا النموذج التاريخي بصورة مباشرة، وهو ليس أقل شهرة، وحرف التراجيديا عن قصائد المدح، والكوميديا عن الأناشيد الجنسية.

والعنصر الثالث للموقف الوصفي هو الأكثر فائدة: يمكننا وصفه بالبنيوي أو التحليلي، ومن الأهمية بمكان تمييزه عن الموقف الجوهري . المعرِّف، والمفروض من النموذج البيولوجي. يمكننا رؤيته في الكتاب بوضوح في الفصول الثلاثة الأولى خاصة. نحن نعلم أن أرسطو قد حصر في عمله مجاله للتحليل عن طريق اللجوء إلى الاستبعادات المتتالية، الواضحة بصورة عامة ولكنها قد تكون أحياناً مضمرة. يميز أولاً الخطابات التقليدية عن الخطابات غير التقليدية (مثلاً، إيمبيد وكل) (فيلسوف يوناني، 490 . 435ق.م) مستبعداً هذه الأخيرة من مجال بحثه. بعد ذلك، أو على الأصح في الوقت نفسه، يعارض الخطاب الشعري بالخطاب النثري. على الرغم من عدم وجود شيء يشير إلى أنه أراد استبعاد النثر من مجاله، فإن تحليلاته تقتصر على المحاكاة المنظومة، دون أن نعرف سبب ذلك (فرضية فقدان كتاب فن الشعر كان يمكنها أن تساعدنا في هذا الموضوع). هكذا بعد تحديد مجاله في المرة الأولى، أدخل شبكة جديدة للتحليل.

وهذه الشبكة مثلثة، أو على الأقل متداخلة سيميائياً في البداية، وتقسم الأعمال بحسب الوسائل المستخدمة، والموضوعات المقدمة، وطريقة التقديم. فيما يتعلق بالوسائل، يقترح أرسطو تمييز الأعمال بحسب استخدام الإيقاع واللغة واللحن بصورة مجتمعة أو منفصلة. ويستشهد بالفنون مستخدماً فقط الإيقاع (رقص)، أو اللحن الموافق للإيقاع (ناي، وقيثارة، ومصفار(*))، ومن أجل عدم العودة ثانية إلى ذلك، فإن مجاله الخاص للتحليل هو المحاكاة اللغوية. قدمت هذه الأخيرة عبر قصيدة المدح، والتراجيديا، والكوميديا، ومثل ذلك من العروض التي تستخدم في وقت واحد (بصورة مجتمعة أو منفصلة) اللغة، والإيقاع، واللحن، أما بالنسبة إلى الملحمة، فإنها تختلف عن الأجناس المستشهد بها عبر غياب اللحن. نضيف إلى ذلك أن هذا التمييز بحسب الوسائل لم يدخل مطلقاً بعد ذلك: سيقارن أرسطو بين الأجناس بحسب الصنفين المتبقيين وهما الموضوعات والطرق.

إن التمييز بحسب الموضوعات متداخل هو أيضاً سيميائياً (وهو مهم أيضاً بالنسبة للعروض الرسومية، وللرقص، الخ)، وحدد ثلاثة أصناف شعرية بصورة خاصة: 1 . يقدم الشاعر بشراً أفضل (منّا) وهذا ما فعله هومير، وهذا ما فعله أيضاً الشعراء التراجيديون.

2 . يقدم الشاعر بشراً يشبهوننا، وهذا ما فعله كليوفون (الشاعر الذي تقدمه البلاغة كمبدع للمآسي ومقترب من الكوميديا). 3 . يقدم الشاعر بشراً أسوأ منّا. وهذا ما فعله هيجيمون دو ثاسوس (نظن أنه مؤلف المحاكاة المأساوية)، ونيكوشاريس (مؤلف ديلياد، محاكاة ساخرة للإلياذة)، وشعراء الهزل بصورة أكثر عمومية. يجب الإشارة إلى أن أرسطو لم يحافظ على هذا التقسيم الثلاثي، إذ اختفى الصنف الأوسط، وهذا ما يتركنا مع التقسيم الثنائي الذي أصبح كلاسيكياً. أما بالنسبة للتمييز بحسب الطرق، فإنه أيضاً ثنائي، لأن أرسطو يميز بين السردي والمسرحي، حيث اشتهر الأول عبر الملحمة، والثاني عبر التراجيديا والكوميديا. بفضل التقسيم الثنائي للموضوعات المتصالبة مع التقسيم بحسب الطرق، نحصل على لوحة بمدخلين تحدد أربعة مربعات، كما أوضح ذلك جيرار جينيت في (مقدمة لهندسة النص) (5)

الطريقة / المادة	دراماتيكي	سردي
سامية	التراجيديا	الملحمة
وضيعة	الكوميديا	المحاكاة الساخرة

لن أمضي قدماً إلى الأمام في هذا العرض للتحليل البنيوي الأرسطوطالي الذي يوجد خاصة في العرض الشهير لعناصر التراجيديا. سيكفي المثال المقدم لإظهار ما الذي يعطي الخصوصية لهذا المنهج، هذه الخصوصية التي تظهرها بصورة رائعة اللوحة المتصالبة التي صنعها جيرارد جينيت: تختلف المعايير البنيوية في المعنى الذي لا تتطلب فيه معرفة جوهر التراجيديا، والملحمة..الخ، ولكنها تقتصر فقط على تعريفهما بحسب الخطوط المتعارضة المناسبة.

تظهر هذه اللوحة ذات المدخلين أيضاً سمة أخرى مضمرة للمنهج الأرسطوطالي: هناك فرق في الموقف بين الأصناف التحليلية التي تشكل اللوحة والأسماء الجنسية التي تحتلها. أسماء الأجناس هي اختزالات بسيطة بالنسبة لإحصائيات الأعمال، أي أن مرجعهم هو سلسلة الموضوعات التي يفرزها التحليل ويصفها. بتعبير آخر، إذا كتبنا أنتيغون في المربع الأول

بدلاً من وضع كلمة تراجيديا، فإننا لن نفتقد شيئاً من ناحية نظرية: التراجيديا، والملحمة، الخ..، ليست ماهيات محددة بعوامل داخلية، ولكنها مجالات ظاهراتية محددة بصورة مختلفة. نحصل بذلك على نتيجتين. في المرتبة الأولى، إن اللوحة ليست شاملة ومطلقة: يمكن الاستعانة بمعايير أخرى مميزة، ويمكن أن تتواجد هذه التصنيفات النصية ضمن هذا المربع المحدد أو ذاك. إذا كان هيجيمون قد أدخل إلى المسرح المحاكاة الساخرة كما أيد أثيني في "العلماء على الطاولة"، فإنها يمكن أن تحل محل الكوميديا في مربع "الدراماتيكي الوضيع".

إذن، الشبكة المميزة المثبتة لا تبالي بالتمييز بين الكوميديا والمحاكاة الساخرة "دراماتيكي"، وهذا يظهر جيداً أن الشبكة غير مطلقة ولا شاملة، وهذا ما يجب أن تكون عليه إذا كان الأمر يتعلق بتعريف الماهية. إن انتماء اسمين جنسيين إلى طبقتين من الأعمال المشكلة تاريخياً يخدم بطريقة شبيهة عند تناول الطريقة والموضوع، ولا يمنع ألا يكون بالإمكان اختزالهما إلى مميزات أخرى. يمكننا أن نعبر عن الشيء نفسه أيضاً بطريقة أخرى: مثلاً تعبير "تراجيديا" اسم جنس محدد مؤسساتياً، أي بطريقة خارجية كاملة، من خلال العلاقات (المتنوعة وليست بالضرورة متسلسلة) بين مجموع الأعمال التي أدخلها التقليد التاريخي في الصنف المحدد. في المقابل، التحديد "دراماتيكي راقٍ" ليس من هذه الطبيعة: يتعلق الأمر بتصور ينتمي إلى النموذج النظري الأرسطوطالي، هذا التصور يقوم على ظهور بعض المميزات وغيابها. يسمح هذا النموذج بوصف التراجيديا (الإغريقية) وتصنيفها ضمن نظام مختلف بالمقارنة مع الكوميديا، الخ..، ولكنه

ليس مطابقاً لهذا الجنس (بالمعنى التوسعي . التاريخي للكلمة) منذ أن تطبق الخصائص التحليلية على أجناس تاريخية (هذا التحديد مهم، لأننا سنرى لاحقاً أنه يوجد بالتأكيد تحديدات جنسية نموذجية)، فإنها تطابق ما يسميه أي.د.هيرش مخططات واسعة والتي يقارنها بمخططات رسمية (ذات علاقة بالرسم): (يستطيع مثل هذا التصور المحدد لنموذج واسع بدقة أن يقدم بعض السمات الشبيهة على نحو تجريدي عند كل الأفراد الذين يضمهم، ولكن الأمر لا يتعلق بالتأكيد بتصور صنف يمكن أن يعرّف بالأفراد بطريقة كافية) (6)

إذا كان الأمر كذلك فإنه يجب ألا تكون أسماء الأجناس ثابتة بالنسبة للنموذج النظري. نعرف جيداً التغير التاريخي في مصطلحي التراجيديا والكوميديا. ينتج عن ذلك بوضوح أنه لا يمكن تعريف الجنس غالباً إلا ضمن سياق تاريخي محدد، إذا أخذنا تعبير كليتون كولب: "منذ أن نقبل أن الأجناس هي مؤسسات، يجب التخلي عن فكرة تعريفها، إلا بصورة جزئية وضمن سياقات خاصة" (7)

قيمة النموذج لم يوضع فيها موضع شك: إنه يحدد مجموعة من الاحتمالات التي لا تهدف بالضرورة إلى توظيف نفسها ضمن تصنيفات نصّية حقيقية. كل هذا لا يعني أن أسماء الأجناس اعتباطية، وأنه لا يوجد أبداً معايير ثابتة (ما وراء تاريخية، هذا، على الأقل، ما نستطيع أن نحكم به) تسمح بتجميع نصوص تحت اسم واحد.

سنعود إلى هذه المسألة في وقت لاحق، لأنها مرتبطة بالمشكلة الرئيسة لآلية التعابير المعرّفة بالأجناس ووظيفتها. كذلك، لم أرد بوضوح تأكيد أن النموذج البنيوي لا يطرح مشكلات خاصة. أردت هنا فقط إظهار أن التحليل البنيوي لأرسطو يسمح بوصف الأجناس الأدبية، دون الارتباط مع ذلك بالضرورة بمسلمات جوهرية. على الرغم من ذلك، يوظف كتاب "فن الشعر" هذا المسعى الجوهري للنموذج البيولوجي. هناك إعلان وجدناه سابقاً في الجملة الافتتاحية أسمح لنفسي بالاستشهاد به مرة أخرى: "سندرس الفن الشعري في ذاته، وفي أنواعه التي تؤخذ ضمن إطار غايتها الخاصة." توجد الجوهرية إذن ضمن التجوهر الواضح للأجناس، لأنها تمتلك غايات خاصة، أو هوية جوهرية. هناك مقطع ثان أكثر إيضاحاً في الفصل الرابع.

13/49. 15: "ثم إن التراجيديا تزدهر شيئاً فشيئاً، ويطور المؤلفون كل ما يجري فيها، وأخيراً، وبعد عدة تحولات تتجمد عندما تصل إلى كامل طبيعتها" من الواضح هنا أن تعبير تراجيديا ليس اسماً جماعياً لصنف من النصوص، ولكنه اسم لماهية تمتلك تطوراً داخلياً: إنها موضوع شبه بيولوجي. بالإضافة إلى ذلك

يتدخل النموذج البيولوجي على مستويين. يُطبق أولاً على العمل الفردي. من أجل أخذ كمال القصيدة ووحدتها بعين الاعتبار، يرجع أرسطو دائماً إلى الوحدة العضوية. وهكذا، "لكي يكون كائن ما جميلاً، يجب ليس فقط أن تكون العناصر التي يمتلكها واقعة ضمن نظام معين، ولكن يجب أيضاً أن لا يكون توسعه متروكاً للصدفة، سواء تعلق الأمر بكائن حي أو أي شيء معقد"

(الفصل السابع،50 ب 34). كذلك بالنسبة لموضوع الملاحم: "من أجل أن تكون شبيهة بكائن حي يشكل كلاً واحداً، فإنها تنتج اللذة الخاصة بها" (الفصل الثالث والعشرون، 59/ 17 .21)

نعرف الغنى التاريخي لهذا النموذج العضوي، الذي هو في الواقع أحد التحولات المركزية لعلم الجمال الغربي. يصبح استخدامه أكثر إشكالية، عندما يتدخل في مستوى التصنيفات الجنسية، كما هو الحال في الجملة التي استشهدنا بها سابقاً: لم يعد الأمر يتعلق فقط بمعرفة فيما إذا كان التحول العضوي عارضاً، ولكن يتعلق الأمر بمشكلة أساسية يطرحها التجوهر شبه البيولوجي للتعابير الجنسية، والعامة. يمكننا الانطلاق من تعبير "غاية " الذي ورد في الجملة الافتتاحية. المصطلح اليوناني dunamis هو مصطلح تقني للفلسفة الأرسطوطالية :ويستند على الماهية ويشير إلى الكائن بالقوة المتعارض مع الكائن بالفعل الذي هو الطاقة. فقط الماهية تستطيع أن تمتلك dunamis لأن الماهية هي التي تمتلك فقط طبيعة داخلية. هذه هي حالة الكائنات الطبيعية: طبيعاتهم الداخلية هي مبدأ حركتها وسكونها، وإذن انتقالها من القوة إلى الفعل. إن قبول مبدأ أن يكون للأجناس غاية داخلية، وأنها تستطيع الانتقال من القوة إلى

الفعل، يعني أننا نستطيع أن نعتبرها ماهيات. وبذلك استطاع أرسطو أن يدعم مثلاً فكرة أن حدود التراجيديا "مفروضة من الطبيعة نفسها للشيء" (الفصل السابع، 9/51 .10). بالإضافة إلى ذلك، إن تعريف الماهية يعني تحديد مبدأ حركتها الغائية. هكذا نقرأ في "الفيزياء": "في معنى واحد، نسمي الطبيعة المادة التي تخدم كموضوع آني لكل شيء من الأشياء التي تحتوي في داخلها على مبدأ الحركة والتعبير. ولكن في معنى آخر، إنها الشكل والعنصر كما يعبران عن نفسيهما في كل خطاب محدِد"(8)

إذا كانت الأجناس إذن ماهيات، فإنه من الممكن تحديد تطورها الطبيعي غائياً. لماذا هذه الماهوية تفترض نموذجاً بيولوجياً؟ لسبب بسيط هو أن أرسطو يؤكد في عدة نصوص على أنه إذا كانت المواد الطبيعية تمتلك طبيعة داخلية فليس ذلك صحيحاً في المقابل، بالنسبة للمواد الاصطناعية. هكذا يؤكد في

"الميتافيزيقيا": "الفن قضية خارجية عن الماهية، في حين أن الطبيعة قضية داخلية (في الواقع الإنسان يولد الإنسان)" (9)

إذا كان الإنسان، ككائن نوعي، يمتلك طبيعة داخلية، فذلك لأن البشر كائنات طبيعية. كذلك إذا كانت التراجيديا تمتلك طبيعة داخلية، فذلك لأنه بطريقة أو بأخرى، يعتبر أرسطو التراجيديا كائناً طبيعياً وليس اسماً عاماً. يقدم المقطع المستشهد به إيضاحاً مهماً: إذا كان الإنسان يمتلك جنسية، فذلك لأن الإنسان يولّد الإنسان. نموذج التوليد نفسه يجب إذن أن يؤخذ به بالنسبة للأجناس، ومن هنا التأكيد المستشهد به سابقاً: "ثم ازدهرت التراجيديا شيئاً فشيئاً، ويطور المؤلفون كل ما يجري فيها، وأخيراً، وبعد تحولات عديدة، تتجمد عندما تصل إلى كامل طبيعتها". ولكن هذا يفترض أنه بطريقة ما يولد النص نصاً آخر: يكتفي المؤلفون بصورة ما بدور القابلة القانونية مما يساعد على ولادة الكائن الجنسي، وعلى تطوره حتى يصل إلى شكل مناسب لطبيعته، أي الذي يحقق قواها الداخلية. يُطرح سؤال هنا حول معرفة ما إذا كانت هذه النظرية التطورية الأرسطوطالية شبيهة بالنظرية التطورية في القرن التاسع عشر. عند أرسطو، الحركة دائماً فعل غير كامل (10)، أي أنها تقف منذ أن تصبح متناسبة مع طبيعتها الداخلية. هذا مهم أيضاً بالنسبة للتراجيديا: "تتوطد عندما تصل إلى طبيعتها الكاملة". ولكن هل هذا الاستقرار نهائي؟ لا يجيب أرسطو عن هذا السؤال. على الرغم من ذلك، عندما يتعلق الأمر بتمييز تحولات التراجيديا، فإنه يستخدم التعبير metabolé (تحول). ولكن ضمن فلسفته العامة، يشكل هذا التعبير رديفاً لتعبير kinesis (حسي حركي): في حين أن هذا الأخير يعني الحركة بالمعنى الحرفي للكلمة الذي يذهب من حالة كائن إلى حالة أخرى، le metabolé هي التغير الذي يوصل العدم إلى الكائن ومن الكائن إلى العدم، وهي حركة الجيل والانحلال. إن استخدام أرسطو لمصطلح metabolé لوصف تحولات التراجيديا يعد ليس فقط مؤشراً إضافياً للتصور البيولوجي الذي يضم طرفي هذا الوصف، ولكن يبدو أيضاً أنه يترك الباب مفتوحاً لفكرة انحطاط لاحق للجنس، وهذا ما سيقرب كثيراً الأرسطوطالية من تطورية برونيتيير مثلاً. يجب التذكير بأن هذا الموقف الجوهري للنموذج البيولوجي يعارض التمييز بين مواد techné ومواد phusis، ويحافظ أرسطو على هذا التمييز في أغلب نصوصه. هذا يعني أنه يمكن إزالة الحدود في الاتجاهين. إذا كان يقوّم العمل الفني، في كتاب فن الشعر، عبر إعادته إلى الجسد البيولوجي، فإنه يفعل العكس في نصوص أخرى: عندما يعطي أمثلة لإيضاح الغاية الشكلية للماهيات، فإنه يعود غالباً إلى حالات مأخوذة من الفن. هذه إشارة، إذا كان الأمر يحتاج ذلك، لهشاشة التمييز،

الواضح، مع ذلك، في أماكن أخرى، بين الحوادث المصطنعة، مواد ذات غاية خارجية فقط، والمواد الطبيعية التي تمتلك غاية داخلية. دون شك، إن مفهومات الكمال والجمال هي التي تسمح بهذا التبدل (دون فائدة)، لأن أرسطو يستخدمها في مجال المواد الاصطناعية وفي مجال الحوادث الاصطناعية في الوقت نفسه. بخلاف ذلك، منذ اللحظة التي نؤيد فيها أن جمال الكائنات الطبيعية ينقص بسبب أنها متناسبة مع طبيعتها الداخلية، فإنه يمكن القول أيضاً إن جمال الحوادث المصطنعة متبدل هو أيضاً بسبب أنها متناسبة مع طبيعة داخلية. لهذا هناك ربط بين علم الكائن والقيمة، هذا الربط الذي يسمح بالانتقال من السيادة الطبيعية (سيادة الكائن) إلى السيادة التقنية (سيادة القيمة)، والعكس بالعكس. في تفاصيل النص الأرسطوطالي، من الصعب غالباً التفريق بين المواقف الثلاثة التي وصفناها سابقاً، ولكنني آمل أن أكون قد أظهرت أنها لا يمكن أن تنتقص من بعضها بعضاً. لقد كان لهذه المواقف الثلاثة أصلها التاريخي الخاص: عن طريق التبسيط بطريقة كاريكاتورية، يمكننا القول إن الموقف المعياري كان مسيطراً حتى نهاية القرن الثامن عشر، وزال بعد ذلك أمام الموقف الجوهري . التطوري الذي سيطر حتى نهاية القرن التاسع عشر والذي استسلم هو نفسه أمام مشروع التحليل البنيوي بعد مجيء الشكلانيين الروس.

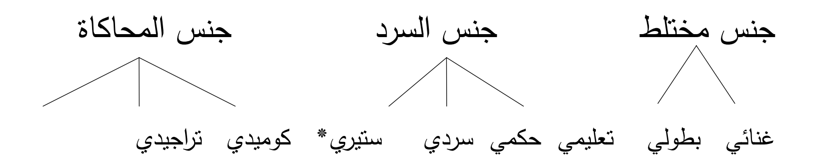
من المؤكد أن الحقيقة أعقد من ذلك بكثير، ونجد عند أغلب المنظرين وفي كل العصور أمثلة على كل واحد من المواقف الثلاثة، هذا لا يمنع أن يكون هناك هيمنة نسبية لموقف أو لآخر وفق العصور التي مُيزت سابقاً بفظاظة. لا يطرح الموقف المعياري مشكلات ولن أتوقف كثيراً لمناقشته. في المقابل، يستمر الدفاع عن الموقف الجوهري . التطوري، بما في ذلك تحت أشكال بنيوية: لذلك يبدو لي أنه من الأفضل تقديمه بصورة مفصلة أكثر عبر رمز من رموزه الأكثر عظمة، وهو هيغل، وعبر رمز من رموزه الأكثر دلالة، وهو برونيتيير. أما فيما يتعلق بالموقف البنيوي، فإنه يطرح مشكلات مختلفة كلياً سيخصص لها بقية هذا الكتاب بصورة عامة، ولهذا لن أتناولها في هذا الفصل المخصص، قبل كل شيء، للجانب التاريخي.

ـ الحقبة الانتقالية:

إن معرفتي الناقصة بالأدب موضوع الدراسة لا يسمح لي بتقديم آراء قطعية، ولكن يبدو أن الزمن القديم، بعد أرسطو، والعصر الوسيط، وعصر النهضة، والعصر الكلاسيكي، تقلبت بين أربعة مواقف تجاه المشاكل الجنسية:

أ- أنظمة التصنيف الشجري وفق تمييز العناصر والأجناس.

أشهر المؤلفين هو ديوميد (نهاية القرن الرابع)(11)، ويميز بين ثلاثة أجناس وثمانية عناصر:



سيظهر هذا التصنيف الشجري مع بعض التغيير مثل حذف الجنس المشترك، عند بروكلوس (القرن الخامس)، وعند جان دو غارلاند (نهاية القرن الحادي عشر وبداية القرن الثاني عشر)، ولكنه سيبقى محدوداً، طالما بقيت النصوص متنقلة في الزمن القديم وكذلك في العصر الوسيط. يجب استثناء بعض المحاولات التصنيفية في عصر النهضة، وخاصة استثناء تصنيف كاستيل فيترو الذي عرضه في كتابه poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta، عام 1970. لا يتعلق الأمر هنا بتصنيف شجري ولكن بتصنيف تركيبي تحليلي و"إحصاء حقيقي للأجناس" (وفق تعبير فرانسوا ليكليركل)(12)، عن طريق التطوير الحسابي لكل التركيبات الممكنة المشمولة ضمن التمييز الذي أسسه أرسطو بين المواد والوسائل والطريقة.

يميز (كاستيل فيترو) ثلاثة تصنيفات من وجهة نظر المادة: تفوق، أو مساواة، أو ضعف. بعكس أرسطو، احتفظ بالتصنيف الوسيط. من وجهة نظر الوسائل، يميز بين خمسة احتمالات: استخدام الإيقاع وحيداً، أو الإيقاع مركباً مع النغم، أو الكلام لوحده، أو الإيقاع والكلام والنغم بصورة مجتمعة، وأخيراً، الإيقاع والنغم والكلام بصورة متتابعة. أما فيما يتعلق بالطرق، نعود إلى أفلاطون الذي يميز ثلاث طرق: السردي، والمختلط، والتقليدي. انطلاقاً من هذه التصنيفات سيطور الاحتمالات الجنسية. عندما نحصر أنفسنا في تحديد وحيد، فإننا نحصل على أحد عشر جنساً: ثلاثة بحسب المادة، وخمسة بحسب الوسائل، وثلاثة

بحسب الطرق. ثم ننتقل إلى التركيبات الثنائية: مادة * وسيلة (3*5=15)، مادة *طريقة (3*3=9)، وسيلة * طريقة (3*5=15)، هذا يعطي تسعة وثلاثين جنساً.

أخيراً نختتم التركيبات الثلاثية، موضوع * وسيلة * أداة، 3*5*3=45 أي أن هذا يعطي خمسةً وأربعين جنساً. بعد حساب كل الحالات يصل كاستيل فيترو إلى الرقم خمسة وتسعين جنساً، أو إذا أردنا الدقة أكثر إلى خمسة وتسعين احتمالاً مجرداً، لأنه يضيف مباشرة: "أشك بهذا الرقم كثيراً، لأنه لا يبدو لي صحيحاً أن كل نموذج لطريقة ينتقل عبر كل نموذج للوسيلة، وهكذا ينتقل عبر كل عنصر للمادة."(13)

في وقت لاحق، سيتعلق الأمر إذن برؤية مع أي من هذه التركيبات الحسابية الممكنة تتطابق الأجناس الأدبية التجريبية هكذا، يُلاحِظ أن تركيب الكلام لوحده مع الطريقة لا يعطي إلا جنساً واحداً هو الملحمة، متطابقة مع تركيب الكلام والطريقة المشتركة. وذلك لسببين: إن الجنس الوحيد الذي يستند على الكلام فقط هو الملحمة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تخضع الملحمة للطريقة المشتركة. الإمكانيات الأخرى لتركيب الكلام لوحده والطريقة هي إذن مربعات فارغة. أظهر فرانسوا ليكليرك، أنه بالإضافة إلى ذلك دمج كاستيل فيترو تصنيفات الوسيلة والطريقة: يطابق كل تصنيف للوسيلة طريقة واحدة. من خلال هذه الحقيقة، اختزلت تركيبات الوسيلة إلى خمسة أصناف موجودة واقعياً بدلاً من خمسة عشر صنفاً ممكناً، وكذلك تنخفض تركيبات المادة مع الوسيلة والطريقة إلى خمسة عشر بدلاً من خمسة وأربعين. لن أدخل في مناقشة نظام كاستيل فيترو، إلا من أجل الإشارة إلى شيئين. فهو يتجاوز المجال الشعري بالمعنى الدقيق، لأن الجنس المحدد عبر الإيقاع وحده هو الرقص، مثلما يعطي الإيقاع والنغم المجال للموسيقى، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، وهذا أكثر أهمية، يظهر المسعى المزدوج لكاستيل فيترو، والقائم على حساب مجرد من ناحية، ومطابقة احتمالات محسوبة مع الأجناس المشكلة، من ناحية أخرى، بما في ذلك مربعاته الفارغة الوضع المختلف جذرياً للتقاطعات المحددة بنيوياً والأجناس الأدبية المشكلة التي تأتي، أو لا تأتي، للإقامة في هذه الأماكن بطريقة واضحة. ربما يكون كاستيل فيترو مصنفاً مجنوناً، ولكنه يبقى وفياً للمسعى البنيوي الأرسطوطالي.

ب . الإحصاء التجريبي. وكان نفوذه واسعاً في العصر القديم، وسنجده أيضاً في عصر النهضة والعصر الكلاسيكي. بعكس التصنيف الشجري أو التركيبي اللذين يفترضان أخذ حد أدنى من الشعور بوضع هذه التصنيفات الجنسية، إن الإحصاء التجريبي يكتفي بقبول هذه التصنيفات كمعطيات واضحة،

عبر إرجاعها إلى أجناس مشكلة: لهذا نرى مثلاً غياب كل تساؤل يتعلق بمبدأ محتمل للتصنيف.

أكثر من ذلك، يمكننا الإشارة إلى أنه منذ عصر النهضة، أي منذ اكتشاف أرسطو، يتم التمييز بين الأجناس الكبرى التي هي الملحمة والتراجيديا (ويمكن أن نضيف الكوميديا)، والأجناس الصغرى، أي كل ما لا يعطيه أرسطو تحليلاً (أحياناً ببساطة لأنها لم تكن موجودة في عصره). يلاحظ فرانسوا ليكليرك عبر تحليل الشعريات في عصر النهضة الإيطالي أنه يوجد عند تريسينو، مثلاً، تقسيم ثنائي بين شعرية نظرية تعود إلى أرسطو ومقترحة تحليلاً بنيوياً للملحمة، والتراجيديا والكوميديا وفق الوسيلة والمادة والطريقة، ونظرية تقنية تصنف الأجناس الصغرى وفق مقاييس عروضية فقط (14) نعلم أيضاً أن بوالو خصص النشيد الثاني من كتابه الفن الشعري لإحصاء الأجناس الصغرى: غزل، ورثاء، وقصيدة غنائية، وسونيتة (قصيدة من 14 بيتاً)، وهجاء، وقصيدة غنائية ذات أدوار، وقصيدة عاطفية، ونشيد، ونقد لاذع . الخ، ويحتفظ بالنشيد الثالث للأجناس القانونية لوحدها وهي التراجيديا والملحمة والكوميديا. هذه التصنيفات التجريبية الخالصة وُجدت سابقاً عند البلاغيين القدماء، مثلاً عند كينتيلان الذي يميز ستة أصناف:

1 ـ الكتابات سداسية المقاطع (وتشمل هذه الطبقة ليس فقط الملحمة ولكن كل القصائد السردية سداسية المقاطع، مثل عمل هيزيود)،

2 ـ الرثاء، وقصيدة الهجاء، والشعر الوجداني الغنائي.

3 ـ الكوميديا والتراجيديا.

4 ـ التاريخ.

5 ـ فن الخطابة.

6 ـ الفلسفة.

نشير إلى أن كينتيلان لا يفصل عن عبث التراجيديا والكوميديا والملحمة: سيسوء وضعهم القانوني اللاحق بعد قبول "فن الشعر" لأرسطو كسلطة مطلقة. نرى أيضاً أن تصنيفه لا يخضع لأي نظام حسي :الملحمة، والرثاء، وقصيدة الهجاء، والشعر الوجداني، ذلك كله محدد شكلياً (نموذج الأبيات المستخدمة)، والتراجيديا والكوميديا في مستوى التقديم والموضوعات، وفن الخطابة في مستوى غايته . الخ. في الواقع، إن للتسميات الجنسية وظيفة تسمح، ببساطة، بتصنيف النصوص في المكتبة المثالية للمؤلف: هكذا نبحث عبثاً تحت عنوان (تراجيديا

وكوميديا) عن تحليل جنسي، حصر كلينتيلان نفسه في تعداد القدرات البلاغية لمختلف المؤلفين الذين يصنفهم ضمن هذه الطبقة. بطريقة أخرى، تخدم أسماء الأجناس هنا جيداً كمجرد اختزالات بسيطة لإحصاءات النصوص. هذا الانتقال التصوري لتحديدات مختلف الأجناس، التي نجدها أيضاً في العصر الكلاسيكي، مثلاً عند بوالو أو الأب رابان، لا يعود فقط إلى نقص في تشدد النقاد. وذلك أيضاً مؤشر على حقيقة أساسية سنهتم بها لاحقاً: تخدم مختلف التقاليد الجنسية، ومختلف الأسماء الجنسية في التعرف على تصنيفات النصوص، ولكل واحد منها تاريخها الخاص ومستوى تحديدها الخاص. يمكننا القول منذ الآن، إن ذلك هو سبب الميزة الوهمية لكل محاولة للتصنيف المنهجي للأجناس (كما سيُظهر هيغل العظيم)

ج . الموقف المعياري. ليس من السهل دائماً فصله عن الموقف التصنيفي: يرتبط التقادم بصورة عامة بتصنيف le sollen يدعي دائماً أنه يجد شرعيته ضمن رحم (وسط). ضمن هذا المعنى، كانت أكثر التصنيفات الجنسية نظريات معيارية أسست نماذج لاستيحائها في الوقت نفسه. كان ذلك عند هوراس. نعرف الميزة النسبية لإحصائياته الجنسية: يتحدث عن الملحمة، أو على الأصح يتحدث عن هومير، ويتحدث عن هجاء أرشيلوك، ويعرض عدداً من القواعد الخاصة بالتراجيديا، وهذا كل شيء تقريباً. بوضوح إن هدفه ليس تأسيس نظرية شعرية ولا نظرية جنسية، ولكن إعطاء نصائح عملية لإنجاز أعمال ناجحة (والتي هي في الوقت نفسه نصائح من أجل قراءة نقدية ناجحة). هذا يفترض وجود معايير كاملة. الأكثر أهمية الوحدة المتصورة عن طريق التشابه مع وحدة عضوية حية، وكذلك التناسب المتبادل بين الشكل والموضوع: "ليحتفظ كل جنس بالمكان المناسب له والذي هو من نصيبه"(15)، وفي ذلك تصرف بسيط بالترجمة لأن هوراس لا يستخدم التعبير "جنس"، ويقتصر على القول: "لتحتفظ كل قصيدة بمكانها الخاص والمخصص لها." مهما كان الأمر، إن المبدأ الثاني الذي يبرهن على تلاؤم متبادل بين بعض المضامين وبعض الأشكال (والذي نجده قليلاً عند أرسطو)، هو دون شك من الفرضيات الأساسية لأكثر النظريات الجنسية للعصر الكلاسيكي، وهذا بالتأكيد ليس مصادفة، بالنظر إلى اعتماد هذه النصوص على هوراس. ويسمح بالانتقال المباشر من الشعرية إلى النقد بصورة متبادلة، وبالتلاؤم المتبادل بين الشكل والمضمون، مع تقديم معايير تصنيفية وقاعدة نقدية في الوقت نفسه. هكذا، استطاع بوالو الانتقال مباشرة من وصفة خاصة بالملحمة "لا تقدم مطلقاً عذراً ظرفياً" إلى نقد "للمهد المُنقَذ" لسان أمان: "لا تقلدوا هذا المجنون، الذي يصف البحور/ ويسبح وسط أمواجها المتلاحقة/ العبري أُنْقِذ من عبودية رؤسائه الظالمين/ وضع الأسماك في الثقوب من أجل رؤيتها وهي تعبر..."(16)

يرتبط هذا المبدأ للتلاؤم المتبادل بمشكلة معرفة فيما إذا كان بإمكان جنس ما أن يمتلك شكلاً داخلياً أم لا: التعبير الذي يستخدمه هوراس "مُخَصَّص" لوصف الطريقة المحددة للمكان الجنسي، غامض في هذا المجال، لأنه يستخدم في اللاتينية للإعادة إما إلى ما هو مخصص من الطبيعة، وإما إلى ما هو مخصص عبر الحظ والصدفة. بمعنى آخر، تستطيع نظرية معيارية أن تمتد نحو تصور جوهري (المكان المناسب هو المكان المخصص من طبيعة الجنس)، وكذلك أيضاً نحو تصور مؤسساتي (المكان المناسب خُصص عبر الحظ، أي عبر قرار الأمر الواقع القائم على التقنية الشعرية أو على تاريخ الخطابات والنصوص بصورة عامة.

د . يجب أن نضيف إلى هذه المواقف الثلاثة موقفاً رابعاً كان له أهمية مركزية خلال العصر الوسيط كله، إلى حد أنه سيطر على االتصنيفات الجنسية بالمعنى المفهوم من هذا التعبير. يتعلق الأمر بنظرية مستويات الأسلوب، وهو ما يؤكد خضوع الشعرية للبلاغة الخاصة بالزمن القديم المندثر، وبصورة أكبر بالعصر الوسيط. هناك تمييز أساسي بين النظرية الجوهرية للأجناس ونظرية مستويات الأسلوب هو أن النص نفسه يستطيع أن يركب أجناساً مختلفة بصورة لا تغطي فيها بالضرورة أصنافاً للنصوص حصراً. ويعود سبب ذلك إلى أن مستويات الأسلوب تتحلل بصورة أساسية من خلال سلم مصطنع لا من خلال سلم أعمال كاملة. نعلم أن العصر القديم عرف، على الأقل، نظامين أسلوبين مختلفين.

الأسلوب النابع من دراسة "حول الأسلوب" لديميتر يوس (القرن الأول قبل المسيح)، الذي يميز بين أربعة مستويات الأسلوب، ودراسة سيسيرون الذي يميز ثلاثة مستويات في دراسته "الخطيب"، وهذه المستويات هي: البسيط، والوسط، والرفيع. أخذ كلينتيلان التقسيم الثلاثي عن سيسيرون، وأصبح قاسماً مشتركاً في العصر الوسيط، وخدم ضمن الإطار التحليلي في المجال الأدبي. نرى عند بعض المؤلفين تصنيفاً للأجناس تحت عنوان أجناس أصيلة، ويفترض هذا المسعى بوضوح أنه من غير المناسب مزج عدة أجناس أصيلة ضمن نص واحد. نعلم أن هذه المسألة قد فتحت المجال لمجادلات لا تنتهي، بما في ذلك جدالات ذات طبيعة دينية، والكتابات المقدسة بوصفها نصاً مقدساً فوق كل تصنيف ضمن الأجناس.

ـ من المعيارية إلى الجوهرية.

من أجل عندما ننتقل من التصنيفات الجنسية للعصر الكلاسيكي إلى التصورات التطورية المرتبطة بالرومانسية والتي تطورت، تحت أشكال مختلفة، خلال القرن التاسع عشر وبعده، من المفيد الوقوف لحظة عند إشكالية التناسب بين الشكل والمضمون، أو أيضاً بين الموضوع وطريقة عرضه، أي في الواقع، الوقوف عند مسألة التناسب المتبادل بين بعض الأجناس وبعض الموضوعات. هناك طريقتان مختلفتان جداً من أجل مواجهة هذه المشكلة: إما أن نربطها بتلاؤم العمل مع وظيفته العملية، مهما كانت هذه الوظيفة (تطهير، درس أخلاقي، لذة، معرفة، الخ) فإنها تعد كهدف ثابت من قبل البشر، أو بالعكس، نظن أن هذا التناسب يتطابق مع التلاؤم الموجود بين مختلف الأجزاء في عضو معين وتركيبه الشامل، وطبيعته. في الحالة الأولى، نعود إلى غائية وهدف خارجيين، في حين أنهما في الحالة الثانية داخليان. في هذه الحالة، يبدو لي إجمالاً أن أغلب الفنون الشعرية قبل الرومانسية يمكن أن تصنف تحت العنوان الرئيس: يشهد على ذلك أهمية المواقف المعيارية نفسها وصعودها الواضح، إذا كان التناسب متبادلاً بين الأجزاء والكل، وكان التناسب الجنسي مرتبطاً بالطبيعة الداخلية، فإنه لن يكون هناك حاجة لوصفات جاهزة. في الواقع، إذا كان للقصائد طبيعة داخلية، فإنها لن تستطيع أن تصبح شيئاً آخر لا يتوافق مع طبيعتها، (الجنين الإنساني لا يعرف التردد بين أن يصبح إنساناً أو حصاناً).

في العصور التي استعرضتها منذ قليل، كانت تعد المفاهيم الجنسية، بصورة أساسية ،كمعايير تفيد في الحكم على توافق عمل ما مع قاعدته، أو على الأصح مع مجموعة من القواعد. ضمن مثل هذا التصور الوصفي ـ المعياري، تتغلب مسألة التطابق أو الاختلاف بين نص ما ومجموعة من القواعد، على مسألة العلاقات بين النصوص والجنس والأجناس. إن أي جنس، مثل التراجيديا، هو في الواقع تعريف يخدم كمتر قياسي نقيس بواسطته الأعمال الفردية ونقومها. ترتبط هذه الوظيفة للتعريفات الجنسية كمعايير نقدية، بشدة، بالتصور العام للشعر الذي اشتهر حتى في العصر الرومانسي: الأدب أساساً حقل تجارب متكررة لتقليد نماذج مثالية. وإذا كانت هذه النماذج قديمة فإن ذلك لا يشكل إلا سمة جزئية: ولكن يتقاسم المدافعون عن القدماء والمدافعون عن المحدثين حقيقة أن الشعر هو مجال التقليد والمنافسة. لا يمكن فصل النظرية الجنسية إذن عن إشكالية تقليد النصوص العظيمة، أو على الأصح القواعد المستقرة المستخلصة من هذه النصوص. هذا يعني أنها عملية كثيراً، وموجهة نحو الأعمال الشعرية المستقبلية:

يمكن ترجمة كل الوصوفات إلى مقترحات مُلزمة. من هذا الواقع، وبعكس الفكرة المأخوذة، إن النظريات الكلاسيكية حتى عندما تقبل القيمة المثالية للقدماء، موجهة دائماً نحو المستقبل: المهم هو قيمة النماذج الجنسية بالنسبة للإبداع الأدبي القادم.

إن فكرة أن الأجناس ستكون المحرك الداخلي للأدب، وستستطيع أن تخدم للتفسير من أجل وجود نصوص فردية، هي فكرة خارج أفق تفكير معظم المنظرين قبل الرومانسية: مع ذلك الجنس ليس مفهوماً مفسراً أكثر من كونه معياراً للتقويم الأدبي.

كل شيء تغير مع ولادة الرومانسية :لم يعد الأمر يتعلق بتقديم نماذج التقليد وتأسيس القواعد، بل يتعلق الأمر بشرح تكوّن الأدب وتطوره. إذا كان يوجد نصوص أدبية، وإذا كان لهذه النصوص الخصائص التي لها، وإذا كانت تتتابع تاريخياً كما يجري، فذلك لأنه يوجد أجناس تشكل جوهرها، وأساسها، ومبدأ غايتها الملازم.

الأجناس متمادية (*) إلى الأدب الذي يُتصور، من الآن فصاعداً كمجموع عضوي للأعمال.

منذ هذه اللحظة، تتوقف التحولات العضوية عن أن تكون كشفية وتحتل موقعاً نظرياً استراتيجياً: ستمتلك الأجناس من الآن فصاعداً طبيعة داخلية، وهذه الطبيعة الداخلية الأساس الجوهري للنصوص.

إن النظرية الجنسية . الجوهرية تريد لنفسها أن تكون مفسرة، لذلك فهي عموماً موجهة نحو الماضي: الجوهر الجنسي هو دائماً قائم.(17) ينشأ عن ذلك انفصال بين التاريخ الأدبي المفسر والجنسي، (الذي يريد أن يكون موضوعياً ومحايداً)، والنقد، المقوم والملازم للعمل الفردي.

من وجهة نظر أبيستمولوجية (مبحث العلوم). يرتكز هذا التصور الجديد على تفسير معاكس غير متقن، شكلّه بدقة جون ريشير، وعندي ما أضيفه إليه: "امتلاك بعض الصفات سبب لنسب نص ما إلى صنف خالص، ولكن الصنف ببساطة ليس جنساً لشيء يمكن أن يكون سبباً أو غاية لآي شيء كان." (18) بقول آخر: الطريقة التي تستفيد منها النظريات الجوهرية من فكرة الجنس الأدبي أقرب إلى الفكر السحري منها إلى بحث عقلي. بالنسبة للفكر السحري، الكلمة تخلق الشيء، هذا هو بدقة ما جرى مع مفهوم الجنس الأدبي: إن استخدام التعبير يقود المنظرين إلى الظن بأنه يجب إيجاد حقيقة مقابلة ضمن الحقيقة الأدبية، تضاف إلى النصوص وتكون غاية مقارباتها. تريد النظرية الجوهرية أن

تجعلنا نعتقد أن الحقيقة الأدبية مزدوجة: فمن جهة نمتلك النصوص، ومن جهة أخرى نمتلك الأجناس. قُبل هذان المفهومان كحقائق أدبية واقعية، ولكنهما ينتميان إلى أنظمة مختلفة في الواقع، لأن الأجناس هي جوهر النصوص ومبدأ تكونها. من المؤكد أن التصور الجوهري ليس ابتكاراً للرومانسية، كما يُظهر تحليل "فن الشعر" لأرسطو. ولكن الذي لم يكن عند أرسطو سوى محاولة، والذي من المؤكد أنه لم يقاومه دائماً، ولكنه كان يمتلك بنفسه البرهان الحاسم ضده، هو التمييز بين الموضوعات الطبيعية التي تمتلك غاية داخلية وبين الموضوعات الثقافية الخاضعة لغاية خارجية. وأصبح هذا الموقف هو المسيطر في النظرية الأدبية منذ عهد الرومانسية، وسيجد نفسه، كما سنرى، ضمن الأنظمة الفلسفية المثالية والشعريات التاريخية ذات الاتجاه التطوري في الوقت نفسه.

ـ نظام الأجناس والتاريخ.

بالنسبة لهيغل، يهدف علم الجمال الفلسفي إلى تحديد جوهر الفن، أي إلى "تطوير ضرورة طبيعته الداخلية وإظهارها." (19) تتضمن هذه المعرفة الفلسفية للفن ثلاثة أوجه: تحديد مكانة الفن ضمن مجموع أشكال التعبير الذاتي عن الروح المطلقة، وتحديد تنظيمه الداخلي، أي عرض مختلف الأشكال الفنية (فن رمزي، فن كلاسيكي، وفن رومانسي)، ومختلف الفنون (هندسة عمارة، والنحت، والرسم، والموسيقى، والشعر)، وأخيراً تحديد التقسيمات الداخلية لكل فن فردي. وعند تحديد الوجه الثالث تتدخل نظرية الأجناس الأدبية: تحديد جوهر الشعر يوازي تحديد أقسامه الجنسية الثلاثة وهي: الملحمة، والشعر الغنائي، والشعر المأساوي.

هذه الأقسام الثلاثة والرموز المادية التي اتخذتها تاريخياً ضمن أشكال الفن الرمزي، والكلاسيكي، والرومانسي، أدت إلى نظام مغلق يحدد الطبيعة التاريخية للشعر. تعريف الجوهر هو إذن تاريخي: ينتج هذا الأمر من فلسفة مركزية للنظام الهيغلي الذي يعتبر أن كل تحديد تصوري هو تحديد تاريخي في الوقت نفسه. إذا طبق ذلك على مجال الفن، هذا يعني أن التمييزات التصورية بين مختلف الفنون، وبين الأشكال الثلاثة للفن أيضاً، تتطابق مع التمييزات التاريخية.(20) تطابق الجوهرية والتاريخية قاد هيغل إلى أطروحته الشهيرة لنهاية الفن: إذا كان جوهره ينتشر تاريخياً، فإن كل معرفة كاملة لهذا الجوهر تتطلب تتمته التاريخية. بالنسبة للنظرية الجنسية، هذا يعني أن تحديدات جوهر الأجناس يجب أن يُبحث عنها في الشعر الكامل، أي الشعر القديم: يتطابق هذا الطرح تماماً مع الكلاسيكية الجمالية لهيغل. هناك مشكلة مركزية تواجهها هذه النظرية هي معرفة ماذا يجب أن نعمل

بالأجناس الأخرى غير الملحمة والشعر الغنائي أو الشعر المأساوي. يقدم هيغل عدة حلول دون أن يتوقف عند أي منها بطريقة منطقية. الحل الأول، وهو الأقل إشكالية، يهدف إلى تفسير أقسامه الجنسية الثلاثة بإرجاعها، في الواقع، إلى طرق التعبير، بذلك يجمع الفصل المخصص للشعر المأساوي كل الأعمال القائمة على النموذج التقليدي (المحاكاة)، كما يظهر التعريف الافتتاحي، المطابق للتصور الأرسطوطالي: "تهدف الدراما إلى تقديم أعمال وشروط إنسانية آنية، عن طريق دفع شخصيات فاعلة إلى الحديث."(21) الشيء نفسه يحدث في الفصل المخصص للشعر الملحمي الذي يتضمن اعتبارات مكرسة لعلوم نشأة الكون، وأصل الآلهة، والقصص والروايات، إلى حد أننا نظن أنه يمثل، في الواقع، قطب الأدب السردي. كالعادة، يجد هذا التفسير المشروط مشاكل على مستوى الشعر الغنائي: يُعرّف هذا الشعر كتعبير عن حالة روحية، وحالة نفسية لا يمكن اختزالها إلى طريقة تعبير. ولهذا السبب، فإنه، بوضوح، لن يستطيع تشكيل منظومة مع الشعر الملحمي والشعر المأساوي. المشكلة خفية ولكنها موجودة، من خلال التصنيف الشهير للأجناس الثلاثة وفق الثالوث الديالكتي الموضوعي، والذاتي، وأخيراً التركيب الموضوعي . ذاتي: الملحمة هي الشعر الموضوعي، والشعر الغنائي هو الشعر الذاتي، والدراما هي خليط من الاثنين، أي أنها موضوعية وذاتية في الوقت نفسه. هذه التصنيفات التي أخذتها رومانسية "إينا" وشيلينغ، لها فائدة مزدوجة لأنها ضبابية وغامضة في الوقت نفسه. من المؤكد أنه إذا اعتبر الشعر الغنائي ذاتياً فذلك لأنه يعبر عن الحالات الروحية للشاعر: فهو إذن موضوعي بفضل موضوعه، ومضمونه. في حالة الشعر الملحمي، يقدم هيغل تفسيرين اثنين: فهو موضوعي لأنه يقدم العالم الخارجي والحوادث التي تجري فيه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى إنه موضوعي لأن موقف الراوي موقف محايد. التفسير الأول فقط هو الذي يُرجع الموضوعية إلى المضمون، ويسمح للشعر الملحمي بتشكيل نظام واحد مع الشعر الغنائي. يدخل التمييز بمساعدة الموقف التعبيري (مشاركة تفخيمية/ تجاوز) صنفاً آخر. أما بالنسبة للشعر المأساوي فإنه يُعد موضوعياً . ذاتياً، لأنه يكشف عن حوادث موضوعية وعن دخيلة الأبطال في الوقت نفسه. ولكن ألا يمكننا تقديم الشيء نفسه إلى موضوع الشعر الملحمي، بصورة يصبح معها الشعر الغنائي، تعبيراً عن حالة روحية، مع النظام المُشكل من الشعر الملحمي والشعر المأساوي، المتصورين كعرض الحوادث وحالات الروح؟ صحيح أن هيغل يربط أيضاً التمييز بين الشعر الملحمي والشعر المأساوي بنظرية التجاوز: يعيد الراوي الحوادث، ولا يعيشها، فهو يتحدث إذن عن موضوع واقعي (موضوعي)، في حين أنه في العرض

الإيمائي، تُعاش الحوادث على أرض المسرح، أي أنها دائماً أعمال موضوعية وتعبيرات عن ذاتية الذي يروي فعلاً. ولكن هذا التعدد في المعايير يجعل النظام الثلاثي أيضاً أكثر اضطراباً.

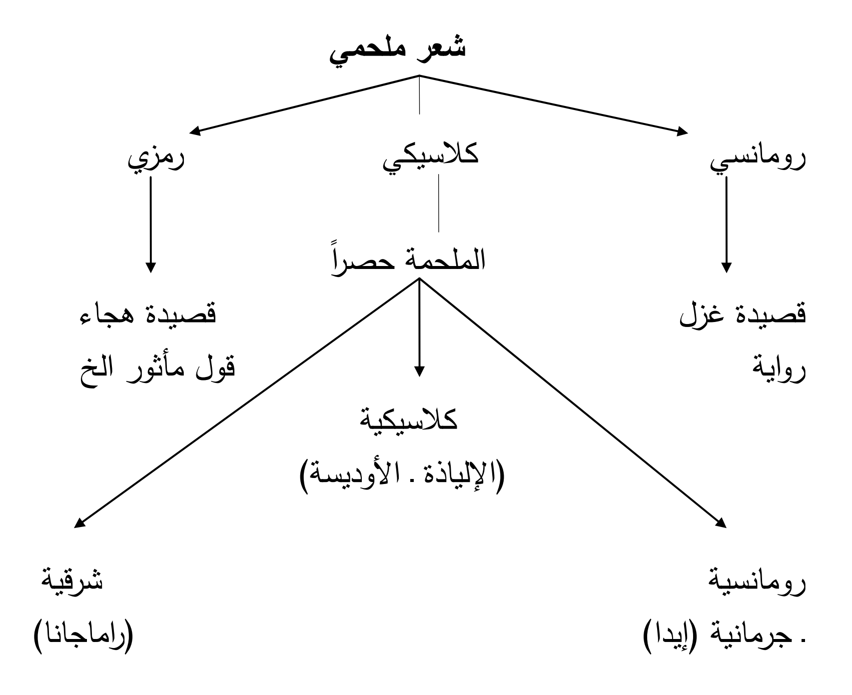
ربما تكون هذه الصعوبات الملازمة لتقسيمه الثلاثي الديالكتيكي هي التي قادته إلى وضع تصنيف آخر، لا يرتكز على المخطط التعبيري، ولكن على مخطط منطق التحريض: الشعر الملحمي هو عرض نزاع خارجي المنشأ، أي نزاع بين فاعلين ينتميان إلى مجتمعين مختلفين، أما الشعر المأساوي، فهو بالعكس، يمتلك عقدة داخلية، أي أنه يمثل نزاعات داخلية في مجتمع معين، أما الشعر الغنائي فإنه مجرد عن العمل (لأنه يقتصر على وصف الحالات الروحية لقائليها). التمييز مقيد بنفسه ومثمر، ولكنه قلما يسمح بإقامة نظام جنسي. إذا كان يخدم إلى حد ما ضمن حقل الملحمة والتراجيديا الإغريقيتين (يجب أيضاً عدم نسيان أن فرس Eschyle، غير مهتمين بالنزاعات الداخلية مع الإغريق، ولكن بمعاقبة ملك الفرس xerxes, (468 . 465ق م) عدو الاثنين وأن عدداً من التراجيديات ليوربيدوس، (مثلاً الطرواديون وهيكوب (زوجة بريام ملك طروادة تقوم المواجهة بين المنتصرين والمهزومين في حرب طروادة). ولذلك فإن هذا التمييز بينها ومنذ أن نأخذ في الاعتبار الأدب السردي غير الهوميري: الأجناس الروائية، مثلاً، المقدر لها أن تكون الشكل الحديث للملحمة، تعالج موضوعات النزاعات الداخلية غالباً، لا بل الخاصة حصراً وليس الخارجية. يتشوه الموقف نهائياً منذ أن انتقل هيغل إلى تحديد ما كان يظّنه الطبيعة الداخلية للأجناس الثلاثة. نعرف أن علم الجمال الهيغلي تأويلي، أي أنه يتناول الأعمال في مستوى مضمونها الدلالي، وأكثر تحديداً في مستوى رؤية العالم الذي تعرضه: التحديد الداخلي للأجناس سيكون إذن تحديداً لمضمونها المثالي. من هنا يأتي هذا التعريف للملحمة: "عندما تفصح الملحمة عن ذاتها، فإن موضوعها يكون فعلاً يقدم ،عبر كل الظروف التي ترافقه، عدة تشعبات، يجد نفسه من خلالها على اتصال مباشر مع العالم الكلي لأمة أو لعصر. إن مجموع تصور العالم والحياة لأمة، مقدم تحت شكل موضوعي لأحداث واقعية، يشكل مضمون الملحمة ويحدد شكلها بالمعنى الحرفي للكلمة [...]. إن القصيدة الملحمية، بوصفها كلاً أصيلاً، تشكل الساغا(*)، والكتاب، والإنجيل عند شعب معين، وكل أمة مهمة وكبيرة تمتلك كتباً من هذا الجنس تنتمي إليها بصورة مطلقة وتعبر عن روحها الأصيلة."(22) الحدث الرئيس الذي ينتج عن هذا التعريف يمكن أن يوضح بصورة أكثر تفصيلاً عبر التحليلات التي خصصها هيغل للحالة العامة للعالم الملحمي أو أيضاً للفعل الملحمي: إن تحديد ماهية الشعر الملحمي، هو في الواقع تحليل تأويلي للملاحم الهوميرية (للإلياذة أكثر من الأوديسا).

لهذا هناك تهميش لكل التقاليد السردية التي لم تتحول إلى هذا النموذج: علوم نسب الآلهة، علوم نشأة الكون، أدب تعليمي، ملاحم خارج أوربا، دون الحديث عن المجال الواسع للأدب الروائي. لسوء الحظ، لم يقتصر هيغل على تهميش هذه الأشكال، ولكنه يعتقد أنه مجبر على إعطاء شرعية لطريقة عمله: "فيما يتعلق بموضوعنا الحالي الشعر الملحمي، يمكننا أن نقول عنه ما قلناه تقريباً بخصوص النحت. تتفرع طريقة تنفيذ هذا الفن في كل أشكال الأجناس وما دون الأجناس وتختلف من شعب إلى آخر ومن عصر إلى آخر، ولكننا نجدها عند الإغريق بصورة كاملة، عبر الشعر الملحمي بالمعنى الدقيق للكلمة، وبصورتها الأكثر توافقاً مع متطلبات الفن."(23) بمعنى آخر: جوهر الشعر الملحمي هو الملحمة تحديداً التي جوهرها الملحمة الكلاسيكية (أي الهوميرية). إذا كان هيغل يحس أنه قادر على قول إن الأناشيد الهوميرية تجعلنا نكتشف "ما يشكل الخاصية الحقيقية الأساسية للملحمة بالمعنى الدقيق للكلمة" التي نستخلص منها "التحديدات الأساسية"(24)، فذلك لأنه لا يعرف أن يرى فيها ملحمة حقيقية غير كلاسيكية، ولأن جوهر الشعر الملحمي هو الملحمة تحديداً. ما هو مهم بالنسبة للملحمة مهم أيضاً بالنسبة لكل الأصناف الجنسية، وبالنسبة لكل الفروقات التصنيفية (سواء كانت داخلية في الشعر أم تتعلق بتقسيم الفن بوصفه عضواً كاملاً، إلى فنون فردية: "يجب على الفلسفة ألا تأخذ في الحسبان إلا الميزات التصورية من أجل تطوير الأجناس الحقيقية المطابقة لهذه الميزات وفهمها"، ولا مجال أمامها إلا أن تصنع "أجناساً هجينة"(25)، للهروب من التعددية التصورية. وإذا لم نأخذ في الحسبان هذه الأجناس الهجينة، فذلك لأنه ليس لها وجود حقيقي، ولا توجد إلا في مستوى الظاهر التجريبي والمحتمل.

ما رأيناه بخصوص الملحمة يمكن إذن أيضاً الوصول إليه بالاعتماد على تصوره للشعر الدراماتيكي، على الرغم من أنه يقبل هنا، على الأقل، ثلاثة نماذج: نموذج التراجيديا الإغريقية، ونموذج الدراما الشكسبيرية، ونموذج الكوميديا الأريستوفانية، هنا أيضاً، نرى الغموض الدائم بين التحديد النمطي، والتحديد التحليلي، وتحديد الماهية. في المقابل، الإجراء أقل تأثيراً بكثير في حالة الشعر الغنائي، الذي يعده هيغل "كسلة المهملات"، ووجد سريعاً طريقة للتعامل معه والتي كانت طريقة منظري الشعر قبل الرومانسية في التعامل مع الأشكال الصغيرة: التعداد الخالص والبسيط للأجناس المتوارثة تاريخياً. بالإضافة إلى ذلك، لم يحاول إقامة المثال التاريخي للنموذج الغنائي بطريقة منطقية، وكانت الأمثلة التي حللها مختارة دون تمييز من الشعر القديم، ومن الشعر الشرقي (حافظ)، ومن الشعر الرومانسي، مع أفضلية عددية واضحة لهذا الأخير (شيلر، وغوته).

يحاول أن يبرر غياب النموذج الجنسي بالقول إن الشعر الغنائي بالضرورة شكل غير مستقر جوهرياً، لأن موضوعه التعبير عن الذاتية. ضمن الحدود التي تكون فيها الجوهرية الهيغلية تاريخية، يكون تفريقه بين الأشكال الأساسية والأجناس الهجينة في مستوى تطوراته للتاريخية. في كتابه "علم الجمال" يميز بين شكلين من التاريخية. يوجد أولاً التاريخية الممكنة والتجريبية، تخضع لتسلسل بسيط للأحداث: تتساوى كل الحوادث والعلاقة الوحيدة المناسبة هي علاقة التتابع الزمني. وهذه تتعارض مع التاريخية الخاصة بالازدهار التدريجي لتحديدات الروح: وهي تخضع لضرورة التصور، ويعبر تسلسل الأحداث فيها دائماً على علاقات تصورية. بفضل هذا التمييز، يستبعد كل ما هو غير متطابق مع التحديدات التصورية من كل تأريخية للماهية، ويشكل جزءاً من البقايا التجريبية.

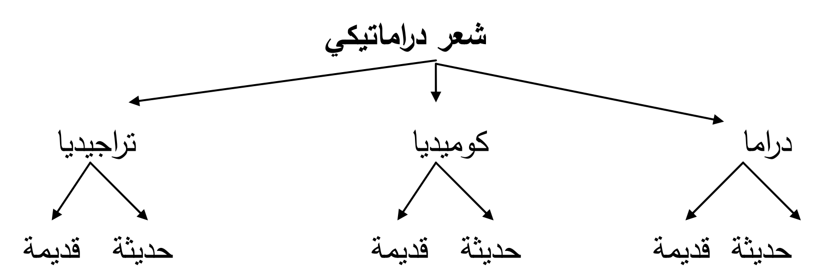
يسمح هذا لهيغل بعدم الأخذ في الحسبان للعناصر المتمردة عندما يعرّف جوهر الأجناس. بفضل هذه المبادئ أقام مخططاته الجنسية التاريخية . المنهجية. وبذلك انتهى إلى اللوحة التالية بشأن الشعر الملحمي.



. مسيحية (الكوميديا الإلهية)
. فروسية (أناشيد البطولة)(*)

إذا قارنا هذه اللوحة مع تعريف جوهر الشعر الملحمي، نرى أن هذا الأخير يخص فقط الملحمة حصراً بشكلها الكلاسيكي وينحي جانباً كل الأشكال الأخرى. تكفي الأماكن التي اختارها هيغل لتقديم هذه الأشكال لإظهار وضعها الهامشي مسبقاً، لذلك، لا تتواجد الآراء حول الملحمة الشرقية والرومانسية إلا في الفصل المخصص "للتطور التاريخي للشعر الملحمي"، وهو فصل ملحق يهدف إلى الأخذ في الحسبان للتاريخية التجريبية، أي أهمية بُعد التاريخ غير الكاشف لجوهر الشعر الملحمي. أما فيما يتعلق بالأشكال الملحمية التي تنضوي تحت عنوان الملحمة حصراً، فإنها عولجت إما عند تقديم تشكل الملحمة (هذه هي حالة الأشكال الرمزية للشعر الملحمي)، وإما ضمن الملحق التاريخي (هذه هي حالة الرواية)، وإما ضمن الفصول الخارجة عن دراسة الشعر (ذلك هو الحال مثلاً مع الحكايات التي قدمت في الفصل المخصص لشكل الفن الرمزي، والرواية، التي يوجد تحليلها الأساسي في الفصل المخصص لذوبان شكل الفن الرومانسي). بالنسبة للشعر الدراماتيكي، تُطرح المشاكل بصورة مختلفة. وهذا يعود، بصورة أساسية ،إلى أن هيغل، بعكس ما جرى بالنسبة للملحمة، يقبل أن يُدخل في اللعبة ثلاثة أجناس فرعية، وهي متساوية، جزئياً على الأقل، أي يمتلك كل منها تعريفه الخاص للجوهر: وهي التراجيديا التي تعرض نزاعات جوهرية في مجتمع من خلال نزاعات رجال فاعلين (أنتيغون مثلاً)، والكوميديا التي تعبر عن انتصار الذاتية على القدر الموضوعي (أريستوفان)، والدراما التي تعرض نزاعات قائمة ليس على مصالح جوهرية للمجتمع، ولكن على مصالح ذاتية للأبطال تحديداً (هاملت، عطيل). لهذا السبب، عند التصنيف العام للشعر الدراماتيكي، اقتصر على تحليلات قائمة على خصوصية الفعل والوحدة الدراماتيكية بعلاقتها مع شبيهاتها الملحمية (نزاع داخلي، نزاع خارجي، تنظيم انجذابي، مسلسلات نابذة..الخ)، حول الدوافع المختلفة للنزاع الدراماتيكي، وحول التنظيم الشكلي (إلقاء، حوار، دور الجوقة، البحر الشعري..الخ).

من المفيد أن نلاحظ أنه هنا لا يأخذ التمييز التاريخي بين الرمزي، والكلاسيكي، والرومانسي، ولكنه يقتصر على صنفين فقط (متوارثين من الرومانسية)، هما القديم والحديث. نحصل إذن على المخطط التالي:



على الرغم من ذلك، إن هذا المخطط، بعكس الظاهر، لا يحدد ستة أشكال دراماتيكية متوازية. إن التراجيديا الحقيقية هي تلك التي تقدم نزاعات بين قوى اجتماعية أساسية (ملك المدينة ضد ملك العائلة....الخ)، وهي لا توجد إلا في الزمن القديم، أما التراجيديا الحديثة فإنها تقترب، في الواقع، من الدراما، أي تقديم نزاعات ناتجة عن عارض بسيط لمزاج أوتيلو أو لعاطفة روميو وجولييت، ولذلك فهي مستبعدة عن كل بعد جوهري اجتماعياً. عجز العصر الحديث في الوصول إلى التراجيديا يعود بوضوح إلى المزاج الذاتي للإنسان الحديث. الشيء نفسه يقال بالنسبة للكوميديا: النموذج هو الكوميديا القديمة، أما الكوميديا الحديثة فهي إما جدية كثيراً (طرطوف)، أو مبتذلة كثيراً. مع ذلك، إذا كانت الكوميديا تعرض انتصار الذاتية، وإذا كان العصر الحديث هو عصر هيمنة الذاتية والداخلية، فإننا نتوقع أن تتطور الكوميديا بصورة كافية. مهما كان الأمر، الشكل الحديث نموذجياً للشعر الدراماتيكي هو الدراما: خليط أو مركب من التراجيديا والكوميديا (أفعال جدية وهزل مختلط، أو عمل جدي يؤدي إلى نهاية سعيدة). بالتأكيد يوجد في العصر القديم (دراما ساتيرية(*)، وتراجيديا، وكوميديا) ولكنها ازدهرت أساساً في العصر الحديث (مثال ذلك، إيفيجيني لغوته). بذلك تحقق الدراما الحديثة "التأمل الأكثر عمقاً للتصورات التراجيدية ـ الكوميدية)، ذلك أنه ينتج "ليس من تقريب الأشياء المتعاكسة أو قلبها، ولكن من الفعل المؤثر، والمحايد الذي تمارسه إحداها على الأخرى"(26)

بمعنى آخر، يرتسم مخطط تعاقبي وديالكتيكي تحت المخطط المتزامن ـ تراجيديا ـ كوميديا دراما.

شعر قديم	**تراجيديا** **كوميديا**
شعر حديث	**دراما**

تبقى نقطتان، أريد تناولهما بكلمة. الأولى تتعلق بالعلاقة بين النظام والتاريخ في مستوى التحديدات الجنسية: إذا كان كل تمييز تصوري نظاماً "تطورياً" أي تاريخياً، ألا يجب أن يكون كل تمييز للملحمي والغنائي والدراماتيكي متطابقاً مع ثلاث لحظات تاريخية مختلفة؟ لهذا، رسم هيغل هذا التطور: ولم يضع أبداً موضع الشك الميزة الأصلية للشعر الملحمي، الذي سبق الجنسين الآخرين. وبالطريقة نفسها ربط الشعر الدراماتيكي بتنظيم اجتماعي معقد، ويرى فيه إذن ليس فقط تركيباً تصورياً للأنواع الأخرى للشعر، ولكن أيضاً نهايته التطورية. ولكن هذا المخطط يوضع دائماً موضع شك. هكذا، نعرف أنه يعتبر أن الشعر الغنائي يتواجد في كل العصور وتحت كل السماوات. خاصة أن هذا التطور من الملحمي إلى الدراماتيكي مروراً بالشعر الغنائي ليس شاملاً، ولكنه يخص فقط حقبة تاريخية معينة، هي حقبة الشعر الإغريقي. يخضع التطور الشامل للشعر إلى التقسيم الثلاثي الرمزي والكلاسيكي والرومانسي. هذا لا يعني أنه لم يوجد تطور داخل كل جنس، ولكن بالعكس، رأينا ذلك بصورة أكثر غموضاً، في حالة الشعر الغنائي، بقول آخر، في مجال الأجناس الأدبية، الجوهرية الهيغلية ثنائية: تنزع لأن تكون متزامنة فيما يخص العلاقات بين الأجناس الثلاثة، وتصبح تعاقبية فيما يتعلق بالتطور داخل الأجناس. ولكن بالإضافة إلى ذلك، التعريف التعاقبي والتعريف التزامني متضامنان مع بعضهما بعضاً: يتجذر تعريف الماهيات الجنسية، وتعريف الطبيعة الداخلية بكل جنس، ضمن النظام التزامني الثلاثي الذي يحدد نظام الشعر. المشترك بين المستويين، هو التسليم بماهية أساسية للشعر تحدد وجود النص، وهذا التحديد مُتصور وفق الأبستيمولوجيا الأفلاطونية، كنموذج تزامني محرفاً للنصوص، أو، وفق النموذج الأرسطوطالي، بوصفه طبيعة متطورة تعاقبياً عبر التاريخ. في الحالتين، تدين الفلسفة في حدود اللاتصورية، عدة تقاليد جنسية، لأنها ليست "بصورة حقيقية".

ـ صراع الأجناس.

إذا كان النظام الهيغلي عضوياً، فإنه يجب انتظار برونيتيير (27) من أجل العثور على نظرية جنسية بيولوجية مستقاة مباشرة، كما يؤكد المؤلف في عدة مناسبات، من داروين وهاكيل (الذي يستشهد به بكثرة). يمكن أن تعد نظريته بحق كالنهاية القصوى للمثال البيولوجي في مجال التصنيف الأدبي، لا سيما أن ذلك يؤكد بوضوح أنه لم يستفد من هذا المثال كمجرد "تحول بسيط ": التنافس

الحيوي والانتقاء الطبيعي هما "تعبير عن حقيقة الأشياء"(28) بالنسبة لبرونتيير، يجب على نظرية الأجناس أن تجيب عن خمسة أسئلة رئيسة.

1. ما هو شكل وجود الأجناس؟ هل يتعلق الأمر بتغيرات بسيطة عشوائية أم بماهيات حقيقية؟ "..... ربما لا تكون الأجناس سوى كلمات، وتصنيفات عشوائية، يخترعها النقد من أجل عزائه الخاص فقط، ومن اجل أن يجد نفسه ويعرفها ضمن هذا الكم من الأعمال التي ترهقه عبر تنوعها المطلق ، أو على العكس، هل توجد الأجناس حقيقة في الطبيعة وفي التاريخ؟ هل هي مشروطة من ذاتها؟ أخيراً، هل تعيش حياة خاصة بها ومستقلة ليس فقط عن حاجات النقد، ولكن أيضاً عن أهواء الكتاب أو الغنائيين؟"(29) لا يمكن أن تكون الإجابة عن السؤال الأول إلا إيجابية "لأن النشيد الذي ندمجه بأغنية عند اللزوم ليس مثل كوميديا متميزة مثلاً، والمنظر الطبيعي ليس تمثالاً."(30) في مكان أبعد، سيحدد وسائل كل فن وموضوعاته، وكذلك "العائلات الروحية" (بسبب أن كل عائلة روحية تتعلق بأجناس تناسبها بطريقة خاصة"(31)

2. مسألة تكونها وتميزها: "كيف تتحرر الأجناس من الالتباس الأولي؟ كيف يجري فيها التمييز الذي يقسمها أولاً، ثم يميزها بعد ذلك، وأخيراً يفردها."(32)

هذه المسألة والتي يلح عليها برونتيير "شبيهة بصورة ملحوظة مع مسألة كيف يتحرر الأفراد مع أشكالهم الخاصة في التاريخ الطبيعي من وجود أو ماهية عامين ومتجانسين، ويصبحون بذلك الأصل المتتابع للتنوع، والأجناس، والأصناف."(33) ويختم ذلك "ومن مبدأ التطور أخذنا أدلتنا [...]. دون شك ، يتم تمييز الأجناس في التاريخ مثل الأصناف في الطبيعة، بالتدريج، من خلال تحول المفرد إلى مجموع، ومن البسيط إلى المعقد، ومن المتجانس إلى المختلف، بفضل المبدأ الذي نسميه اختلاف الخصائص."(34).

3. المسألة الثالثة تتعلق بمشكلة تثبيت الأجناس، أي مشكلة استمرارها التاريخي، وتأمين "وجود فردي لها، يشبه وجودكم أو وجودي، مع بداية ووسط ونهاية"(35)

هذا الوجود هو وجود كائن بيولوجي، وهذا ماقاد برونيتيير إلى تأكيد أن المسائل الأكثر أهمية تتعلق بتحديد شباب الجنس، وضعفه، وأيضاً نضجه بصورة خاصة، أي اللحظة التي يحقق فيها كمال قواه الحيوية، اللحظة التي فيها "يتطابق مع الفكرة الداخلية لتعريفه، من ذاته (..)، وعندما يصل إلى الشعور بموضوعه، فإنه يصل في الوقت نفسه، إلى كمال وسائله وإتقانها. "(36)

هذا يعني أن تعريف الأجناس لايمكن أن يكون إلا جوهرياً: لن نتمكن من فهم تطور جنس معين إلا عبر معرفة "ميزته الأساسية"(37)

4. مسألة تغيرات الأجناس، أي تحليل القوى التي تسهم في عدم ثبات جنس ما، وانحلاله، وتفككه واحتمال إعادة تشكله. يرى برونيتيير أن هذه المسألة هي الأكثر تعقيداً وعندما ستحل فإنها ستلقي الضوء على وضع الأجناس(38).

من بين عوامل عدم الاستقرار والتطور التعديلي، يذكر الوراثة أو الأصل، وتأثير الأوساط الجغرافية، والجوية، والاجتماعية والتاريخية، وتأثير الفردانية خاصة. يعد هذا العنصر الأخير أساسياً من وجهة نظر برونيتيير: لاتريد نظرية التطور استبعاد الفرد كقوة غائية في التطور الجنسي، وتعطيه مكاناً مرموقاً: أدخل الفرد في تاريخ الأدب والفن شيئاً لم يكن يوجد فيه قبله، ولن يوجد فيه من دونه، وسيستمر فيه من بعده (...) . لايوجد شيء أكثر ملاءمة لقانون التطور من التأكيد على هذا السبب المحوِّل للأجناس، لأنه في حقيقة القول، سيكون الطبع وفق أصل الأنواع هو بداية كل التغيرات"(39). أو أيضاً "سيكون نقطة انطلاق كل تغير تشكيلي في صنف جديد ظهور خاصية جديدة في الفرد."(40)

يعطي التطور الجنسي الذي نُظر إليه بحسب النظرية الداروينية، دوراً مهماً ليس فقط للاستثناء والحالة العرضية، ولكن أيضاً لإمكانية التغيرات المفاجئة بصورة أكثر عموميةفي الواقع، يدعم برونيتيير فرضية تثبيت التبدلات المفاجئة ضد المدافعين عن تكديس التغيرات البطيئة(41)، تتطابق الأولى بصورة أفضل مع المكانة المهمة التي يعطيها للأعمال القانونية في التاريخ الأدبي.

5. مسألة تحول الأجناس، وهذه قد تؤدي إلى الوقوع في الخطأ، لأن برونيتيير، في الواقع، يريد من خلال هذه المسألة معرفة فيما إذا كان يوجد قانون عام يتحكم بعلاقات الأجناس بين بعضها، فيما وراء القوانين التي تتحكم بالتطور الداخلي لكل جنس. إنه يظن أن مثل هذا القانون موجود ويتطابق مع القانون الأساسي للتطور الأدبي،

أي قانون الانتقاء الطبيعي، "التنافس الطبيعي"، و "استمرار الأكثر قوة" : "..إذا كان ظهور بعض الأصناف، في زمان ومكان معينين، يسبب زوال بعضها الآخر، أو أيضاً، إذا كان صحيحاً أن الصراع من أجل البقاء ليس شرساً دائماً إلا بين الأصناف المتجاورة، ألا نعثر على كثير من الأمثلة التي تذكرنا بأن الأمر لم يكن بعيداً عن ذلك في تاريخ الأدب والفن؟" (42). هذه النظرية هي التي ستقود كل التحليلات التاريخية، وخاصة تحليلات كتابه "فهرس تاريخ الأدب الفرنسي": يجب أن يفرد التأريخ مكاناً لعلم الأنساب، أي لتاريخ الولادة التدريجية للأجناس عبر صراعها المتبادل. الأمر نفسه بالنسبة للمنهج التطوري الذي يكتفي بتصنيف إحصائي بسيط للأجناس. من المؤكد أن برونيتيير يمجد التصنيف :

"الغاية الطبيعية لكل علم في العالم هو التصنيف، ضمن نظام شبيه بنظام الطبيعة، للموضوعات التي تشكل مواد أبحاثه." (43) ولكنه يضيف مباشرة أن هذا التصنيف لن يكون آلياً (مثل تصنيف linnΰι) : التصنيف الجنسي الإحصائي أو الآلي فقط لن يكون إلا تصنيفاً مصطنعاً أو عشوائياً، حيث لن يُسقط إلا الأجناس، التي هي أعضاء حية، ولا تتواجد إلا في الزمن وبصورة أكثر خصوصية، في الصراع الحيوي التي يكون فيه الزمن هو حقل المعركة. ما يلزم إذن هو علم أنساب الأجناس، "إذا لم تتعرّف الأجناس، مثل العناصر في الطبيعة، إلا عبر الصراع الذي يجري فيما بينها في كل زمان، فما هو التراجي ـ كوميديا مثلاً غير انتقال الدراما بين الرواية والتراجيديا؟ وكيف نراها إذا فصلنا دراسة الرواية عن دراسة التراجيدية." (44)

تثوّر النظرية التطورية إذن مناهج التاريخ الأدبي: " من وجهة نظر وصفية، وتحليلية، أو إذا تجرأت على القول ببساطة، إحصائية وحسابية، إنها تحل محل ما ندعوه وجهة نظر علم الأنساب.

يوجد تتابع في الأعمال في الأدب كما في الفن، عبر كل الأزمنة إن ما يفرض ثقله أكثر على الحاضر هو الماضي. كما في الطبيعة، إننا نعتقد أن الشبيه يولد دائماً الشبيه وهذا غلط، والتطور يتابع طريقه، في حين أننا لا نعتقد أيضاً بمحاكاة أو إعادة استحضار الماضي، وهناك حركة خرساء تجري في أعماق الحياة، لا نرى منها شيئاً يظهر على السطح، ولكنها ستدهشنا في يوم من الأيام عندما نعرف أنه في ظرف عدة سنوات قد جددت كل شيء، وحولت كل شيء، ونقلت كل شيء من الشبيه إلى النقيض. إن محاولة الإمساك بهذه الحركة وتحديد طبيعتها، واتجاهها وقوتها وخاصيتها هذا هو الموضوع الذي يقترحه المنهج التطوري، ويمتد إلى الأدب بالأساليب نفسها الموجودة في التاريخ الطبيعي." (45)

عندما نقارن هذا المشروع بمشروع هيغل، يظهر لنا مباشرة اختلافان مهمان. فمن جهة، يرفض برونيتيير، بعكس مؤلف "علم الجمال"، أن يرى الأدب كتعبير عن حقيقة أخرى غير حقيقته. هذا يظهر عبر جداله مع تين الذي يضع نفسه في صف هيغل في هذا المجال.

أولاً، إنه يعبر عن شكوكه بفرضية التطابق الضروري بين كل النشاطات الروحية لعصر معين ،أي الوحدة المنهجية التي، من وجهة نظر تين، تربط كل الفعاليات لروح أو لجنس بعينهما. يرى برونيتيير أن تين يعطي أهمية كبيرة للأصل، أهمية اللحظة، أي التطور، أكبر من أهمية الأصل.(46) ومن هنا تأتي المكانة المركزية التي يحتلها عنده تقسيم الأدب وفق العصور الأدبية، وفرضيته

التي تقول إن الوجود البيولوجي للأشكال الفنية هو في الوقت نفسه وجودها التاريخي. يعلن هذا المبدأ العام عند حديثه عن الرسم الهولندي: "تطوره، هو تاريخه، وليس له من تاريخ غير تاريخ تطوره." (47) ولكن ما يأخذ على تين هو عدم اعتباره العمل الفني إلا كدلالة عن حقيقة أخرى يجد فيها غايته. والحالة هذه "إن العمل الفني هو عمل فني قبل أن يكون دلالة؛ [...]، وهو يوجد بذاته ولذاته." (48) إذا لم ينف تأثير العوامل الخارجية في الأدب، فإنه يؤكد مع ذلك بقوة أن التأثير الأساسي الذي طوره "هو تأثير الأعمال في الأعمال"(49): "بعد تأثير الفرد، إن التأثير الكبير الذي يجري في الأدب والفن، هو تأثير الأعمال في الأعمال. أو نريد أن نزاحم في جنسهم أولئك الذين سبقونا: هكذا تتسارع الأحداث، وتتشكل المدارس، وتفرض التقاليد نفسها أو ندعي فعل شيء غير الذي فعلوه، ويناقض التطور التقليد، وتتجدد المدارس، وتتغير التصرفات"(50) ولكن يجب أن نرى جيداً أنه بالنسبة لبرونيتيير إن تأثير الأعمال في الأعمال ليس، في الواقع، إلا تعبيراً عن قانون خفي هو قانون جيل الأجناس. العلاقة التي يفكر فيها ليست إذن علاقة تناصية جمعية، إي علاقة واضحة وواعية تتوطد بين أعمال مؤلفين مختلفين في عصور مختلفة، ولكنها علاقة وراثة داخلية لعلم الأنساب الجنسي: "في كل لحظة من التاريخ، كل من يكتب في الفن أو الأدب [...] فإنه يكتب تحت ضغط كل أولئك الذين سبقوه سواء عرفهم أم لم يعرفهم ." (51) ترتبط العلاقات بين الأعمال الأدبية إذن بدقة بحدود العلاقات بين الكائنات في الفصيلة البيولوجية الواحدة. هذا المنطق الوراثي الداخلي هو الذي يؤسس استقلال المجال الأدبي.

النقطة الثانية التي تميز بها برونيتيير عن هيغل تتعلق بوضع الصيرورة التاريخية للأدب: لا يخضع تطور الأجناس لغائية عامة، وخاصة لمبدأ التطور. من وجهة نظر داروين، لا يوجد غائية داخلية للتطور البيولوجي، وكل شيء يفسر من خلال استمرار التجديدات الوراثية الأكثر تلاؤماً، وفق ظروف المكان ومزاحمة الأصناف الأخرى، لذلك فإن تطور الأدب يتفسر من خلال استمرار التجديدات الأدبية الأكثر تلاؤماً، ومن خلال زوال الأشكال غير الملائمة، ومن خلال الصراع بين الأشكال المتجاورة...الخ. هكذا يعرف الأدب ليس فقط مراحل تطور، ولكن أيضاً مراحل تراجع وتقهقر، ويرفض برونيتيير قبول وجود "أي قانون ثابت للتطور."(52) بالتأكيد، يوجد قانون للتطور الأدبي، ولكن هذا القانون يتلخص بالمبدأ الذي تحدثنا عنه سابقاً، اختلاف الخصائص، أي "بحسب رأي هيربر سبنسر، الانتقال من التجانس إلى الاختلاف، أو أيضاً، كما يقول هاكيل، [...] فكرة الاختلاف التدريجي للمادة الأولية البسيطة."(53)

هكذا، إن قانون التطور الأدبي هو قانون التميز التدريجي الذي يتطلب الانتقال من التجانس إلى الاختلاف، ومن الشبيه إلى نقيضه، ضمن تتابع حتمي للأصناف الأدبية التي تتنافس فيما بينها. في المقابل، كما سنرى، في مستوى التطور الداخلي للأجناس، يتابع برونيتيير الدفاع عن طروحات غائية في نهاية المطاف. أول ما يدهشنا عندما ننظر في نظرية برونيتيير هو فرضية أن الأجناس الأدبية أصناف بيولوجية تمتلك صفة وتعريف خاصين، وهذه الفرضية غامضة بصورة كاملة، هذا مع الأخذ بعين الاعتبار للتفسيرات الأخرى التي يعطيها للتطور الأدبي. عندما يدافع عن رأيه في أن العامل الأساسي في التطور الأدبي هو تأثير الأعمال في الأعمال، وأن تنوع الأعمال الأدبية مثل محاكاتها يتفسر من خلال أن الكتاب إما أنهم يريدون تقليد سابقيهم أو أن يخالفوهم، فإنه يمتلك عاملين يمكن أن يكفيا بصورة كاملة لتفسير التطور الأدبي. منذ هذا الوقت، لم نرَ ما قدمته الفرضية التي تعد الأجناس كائنات بيولوجية ومجردة في الوقت نفسه. هناك أكثر من ذلك: إذا كانت هذه الفرضية غير قادرة على تفسير الصراع بين الكائنات (الكتاب)، فإن الأجناس المتصورة بهذا الشكل، لا يمكن أن تُفسر إلا انطلاقاً من هذا الصراع. لذلك فإن المبدأ التفسيري المزعوم (صراع الأجناس) هو، في الواقع، الظاهرة التي يتوجب تفسيرها. بالإضافة إلى ذلك، لا نرى بوضوح لماذا يجب أن يكون الصراع بين مؤلفين يكتبان أجناساً مختلفة، أكثر حدة من حيث المبدأ، من الصراع بين مؤلفين يكتبان الجنس نفسه: سيكون معقولاً مساندة الفرضية المقابلة. في النهاية نضيف أن فرضية الصراع الدائم بين الأجناس أقل وضوحاً مما يظهر، لاسيما أن برونيتيير يشرح ميزتها، من خلال تنوع موضوعاتها ("لن نذهب إلى المسرح للهدف نفسه وهو الوعظ")(54): ضمن هذا الإطار، لماذا نرى لدى بعض النشاطات التي لها أغراض مختلفة، اتجاهاً طبيعياً للقيام بصراع عنيف؟ في الواقع، المقدمة النظرية الجوهرية لبرونيتيير التي تفسر تطور الأدب من خلال الصراع الحيوي بين الأجناس (مهما يكن المعنى الذي نعطيه لهذا التعبير، أي إذا اعتبرناه، بعكس برونيتيير، اسماً عاماً بسيطاً يشمل طبقة من النصوص)، هي بالتأكيد مقدمة خاطئة، على الأقل كفرضية عامة. وتبدو جزئياً معقولة، عندما تكون قادرة على تفسير العلاقات الموجودة بين أجناس قريبة من بعضها. ويختتم كلامه منطلقاً مما يدعوه انحطاط الشعر الغنائي في النصف الأول من القرن السابع عشر: "إن تحول الشعر الغنائي وانحطاطه في السنوات الأولى من القرن السابع عشر، هو الثمن الذي دفعه لنا تطور الشعر الدراماتيكي وفن الخطابة وانتصارها.[..]. مثلما أنه في الطبيعة لا يمكن لصنفين متقاربين النمو والازدهار معاً في منطقة واحدة، ولكن ما يستطيع أحدهما كسبه في معركة الحياة، يجب أن يخسره الآخر، لذلك لم نرَ مطلقاً، في أي زمن من

تاريخ أدب معين، أنه كان هناك مكان لكل الأجناس في وقت واحد، ولكن إذا وصل أحدهما إلى الكمال، فإن ذلك يكون على حساب جنس آخر دائماً."(55)

ولكن في مناسبات عديدة، يعمم برونيتيير فرضيته مؤكداً، كما رأينا، أن "الأجناس لا تعرف بنفسها، كالكائنات في الطبيعة، إلا من خلال الصراع الذي تقوم به ضد بعضها بعضاً."(56)

فُرض هذا التعميم عليه من خلال النموذج الدارويني، لأنه وفق نظرية التطور لا يوجد الصراع الحيوي فقط بين الكائنات المتقاربة، ولكن أيضاً بين الكائنات البعيدة عن بعضها تطورياً. دون شك، ألا يتعلق الأمر بنفي وجود صراع بين مؤلفين، في بعض العصور وفي بعض الظروف الخاصة، يهدف إلى تغليب الأشكال الأدبية التي يمارسونها ضد الأشكال المتقاربة: هكذا أراد غوته ولينز ومسرحيون آخرون فرض نموذجهم لدراما "محايدة" ضد الدراما الكلاسيكية. صحيح أن الكلاسيكية الفرنسية اعترضها، من جملة ما اعترضها، مسألة سيادة الشعر الملحمي أو الشعر الدراماتيكي: ألا يجب أيضاً مطابقة السيادة الطبقية مع الصراع من أجل البقاء بصورة آلية. على كل حال، يمكننا جمع مثل ذلك أو أكثر من الأمثلة التي تظهر، بالعكس، "تعايشاً سلمياً" بين الأجناس المختلفة جداً وحتى بين الأجناس القريبة من بعضها بعضاً: الرواية الجاسوسية، والرواية البوليسية قريبتان من بعضهما، بالتأكيد، وهذا لم يمنعهما من التعايش سلمياً منذ عدة عقود. من المؤكد إذن أن الأمر لا يتعلق بقانون عام. بالإضافة إلى ذلك، وإن وجد مثل هذا الصراع العام، فإن القائمين بهذا الصراع لن تكون، بالتأكيد، "الأجناس"، بل الأفراد الذين يبدعون الأعمال. يمكن إضافة اعتراض ذي طبيعة منطقية إلى هذه الاعتراضات المنهجية والتجريبية: حتى ولو قبلنا أن للأجناس الأدبية وجوداً غير وجود المصطلحات التصنيفية البسيطة فإنه لا يضر القول أخيراً إنها تخدم كالكائنات الطبيعية.

في الواقع لا يظهر برونيتيير في أي مكان أنه لا يوجد إلا نموذجان لإمكانية الوجود بالنسبة للأجناس: إما أن تكون مصطلحات تصنيفية عشوائية أو أن تكون كائنات بيولوجية، وكذلك لا يُظهر في أي مكان أن تشابه النصوص لا يفسر إلا من خلال وجود أصناف بيولوجية تكون النصوص تعبيراً عنها. في هذا المجال، إذا كان هناك احتمالات أخرى غير الاحتمالين اللذين قدمها برونتيير فإن رفض الفكرة الأولى لا يبرر بصورة آلية قبول الفكرة الثانية. الاعتراض الممكن هو الذي يميل إلى اعتبار مسألة التصنيف المنطقي للفرضية البيولوجية عديمة الفائدة، ومن المهم فقط معرفة ما إذا كانت هذه الفرضية مفيدة في تفسير الظواهر الأدبية، ويمكن أن تستبعد هنا: رأينا أن هذه الفرضية حشو، بعيداً عن

تفسير الظواهر الأدبية التي يحللها برونيتيير. ولكن ألا يمكن أن يكون لها، على الأقل، قيمة استكشافية؟ مما لاشك فيه أن لبعض نتائجها مثل هذه القيمة، مثلاً النقاش الخاص بتعاقب التبدلات البطيئة والتبدلات المفاجئة، وفرضية التحول التدريجي للأشكال الأدبية، وكذلك فرضية وجود طبقة من الأجناس في بعض العصور. ولكن قيمتها الاستكشافية تصبح مسبقاً عديمة الفائدة عندما ننتقل إلى فرضية التطور التاريخي للأجناس، أو فرضية الصراع العام، بين مؤلفين يكتبون أجناساً مختلفة. عن طريق فرض النموذج البيولوجي كشبيه للتطور الداخلي للأجناس، مما يتطلب فرضية الولادة، والنضج، والانحطاط لهذه الأجناس نفسها، فإنه يبدو لي أن النظرية الداروينية تؤدي مسبقاً دوراً سلبياً واضحاً، في المعنى الذي تزوّر فيه التحليلات التاريخية. أما فيما يتعلق بالفكرة الرئيسة التي تعطي الأصناف النصية خاصية بيولوجية، وتفترض صراعاً حيوياً بين هذه الأصناف، فإنها ببساطة حمقاء منطقياً. سواء كان الصراع من أجل البقاء هو القانون الطبيعي للكائنات الحية، ويظهر هذا أيضاً بين الفنانين حيث يمكننا أن نجد فيه آثاراً لبعض نماذج تطور الفنون، فإن ذلك يبقى نظرية يمكن أن تكون صحيحة أو مغلوطة. ولكن بدلاً من الكائنات البشرية، كان القائم بهذا الصراع الدارويني هي الأجناس، وكانت الأجناس الأدبية كائنات بيولوجية وليست مختارات من الأعمال، فإن ذلك يرتكز ببساطة على مزج بين الطبقات يجب على تلميذ في الثانوي أن يتجنبه

في وقتنا الحاضر. في نهاية الأمر، إن الدور الأساسي الذي تؤديه نظرية التطور في تشكيل التاريخ الأدبي عند برونيتيير هو دورٌ أخلاقي وجدلي. كما عند هيغل، الخاصية الموضوعية المزعومة للمنهج الذي يسمح بتشكيل التاريخ الأدبي في مجال متجانس، هي في الواقع، في خدمة صياغة قانون أدبي. من المؤكد أنه يشير إلى أنه بفضل نظرية التطور أصبح النقد "علماً شبيهاً بالتاريخ الطبيعي" (58)، أو أيضاً أن "الفائدة الكبيرة للمنهج التطوري ستكون في المستقبل إبعاد "الذاتية" من التاريخ الأدبي والفن، ولذلك، منح أحكام النقد السلطة التي رفضنا أن نعطيها له حتى الآن"(59) ولكن لهذا العلم الطبيعي للأجناس هيئة مضحكة. ننتظر ما يقود الناقد إلى جمع مايمكن جمعه من الشهادات المتعلقة بوجود هذا الكائن الجنسي أو ذاك، ثم يستخلص منها السمات الثابتة، وحساب الخلافات بالمقارنة مع هذا النموذج المتوسط، ومحاولة تفسيرها، وتحليل كيف تحول العلاقة بين النموذج والخلافات العنصر المقصود، وهكذا إلى آخره. في الواقع، هذا خطأ: الشيء الوحيد الذي يهم برونيتيير هو ما يسميه النموذج الأساسي، بعكس فرضيته التي تقول إن كل عمل هو مجموع كل الأعمال التي سبقته، فإنه لا يأخذ في الاعتبار، عندما يتعلق الأمر بتاريخ مجرد، أن بعض

الأعمال تؤثر في القانون الأدبي. ويبرر لنفسه بالإشارة إلى أن المنهج الدارويني يسمح للمؤرخ بأن يفرز، داخل كائنات الجنس الواحد، بين الكائنات المهمة من وجهة نظر تطوره، والتي تعبر إذن عن ماهيتها، وبين الكائنات غير الملائمة بالمعنى الكامل للكلمة. هكذا أدى التاريخ الأدبي المستوحى من داروين إلى علم تحسين النسل الذي ينفذ بوعي: "وهذه فائدة أخرى للعقيدة التطورية: تهمل شوائب التاريخ الأدبي والفني، وتمحيها وتطردها بصورة آلية."(60) يجب عدم الاحتفاظ إلا "بالأعمال ذات الدلالة في كل جنس، والتي أوصلت مراحل هذا الجنس نحو الكمال": مثلاً، بالنسبة للمسرح في القرن السابع عشر، لم يكن هناك حاجة أبداً لأخذ روترو في الحسبان، لأن كل ما لدى هذا المؤلف موجود عند كورنيه وأنه "لو لم يوجد عمله، فلن يؤثر ذلك في تاريخ المسرح؛ ولم تعطه بعض الاستعارات التي أخذها عن كورنيه وموليير وراسين إلا الحق في أن يكون متميزاً تبعاً لهؤلاء الكتاب"(61). وبفضل المنطق التطوري الحتمي نفسه يجب إعطاء الأفضلية "لماليرب" و "بوالو" على سان . أمان، أو تيوفيل، الذين، على الرغم من موهبتهم "لم يكونوا إجمالاً إلا متأخرين" و "وهم أنفسهم متخفون في التاريخ أو مبعدون عنه"(62) ولكن النموذج التطوري لا يسمح فقط بإبعاد بعض المؤلفين والأجناس وتهميشهم، بل يسمح أيضاً بتشكيل التاريخ الأدبي في تابع من الحلقات النوعية التي تمتلك كل واحدة منها قمتها الخاصة التي تتطابق، وفق الفرضية الجوهرية، مع الطبقة الداخلية للجنس المقصود. هنا برونيتيير لا يبتكر شيئاً، وكذلك عندما يرفع النظرية البيولوجية إلى نهايتها المطلقة بإعطائه الجنس حياة فردية خالصة بالمعنى القوي للكلمة. الحالة المثالية لمثل هذه الحلقة هي حالة التراجيديا الفرنسية، التي يقول عنها هو نفسه إنها "مثال رائع، إذا لم نقل وحيداً، للشكل الذي يولد فيه جنس معين، ويكبر، ويصل إلى كماله، ويتراجع، وأخيراً يموت."(63) يمكننا أن نلاحظ أن علم الأنساب يتدخل بصورة شاملة في مستوى التطور الداخلي للأجناس، على الرغم من رفضه على مستوى التطور العام للأدب: كل جنس يحاول شيئاً فشيئاً أن يصل إلى نقاء نموذجه، ثم يتراجع حتماً. هذا يعني أنه في مستوى التاريخ الداخلي للأجناس، تحل الجوهرية النسبية الأكثر كلاسيكية محل الفرضية التطورية (كما رأينا عند أرسطو) منذ أن يتعلق الأمر بتجديد النصوص الممثلة لنموذج جنسي، على الرغم من ضرورة الفرضية التطورية لتفسير التطور الزمني. هنا يتناقض برونيتيير بصورة كاملة مع مقدماته الخاصة: ليس للتطور الجنسي الداخلي غاية، في حين أن التطور الجنسي الباطني لا يمكنه كذلك الوصول إلى غاية، لأنه، بفضل النظرية التطورية، تعد آليات التبدل والتطور هي نفسها في الحالتين (في الواقع، بالنسبة للنظرية

التطورية لا يوجد هنا ظاهرتان اثنتان، بل ظاهرة واحدة، تعمل بسرعات مختلفة). بقول آخر، عندما يحلل برونيتيير التشكيل الداخلي للأجناس الأدبية، فإنه لم يعد يعتبرها أصنافاً بالمعنى الدارويني للكلمة، ولكنه يجد التصور الأكثر كلاسيكية الذي يعدها كأعضاء تحمل آلياتها من أجل التنظيم الداخلي. وظيفة هذا التغيّر الدلالي لمصطلح "جنس" واضحة: فقط تغيير العنصر بعضو فردي يسمح بالاستفادة (فرويدياً) من النظرية التطورية لتبرير نظرة وراثية للأجناس وتأسيس قانون أدبي، أو القانون التصنيفي. يبدو أنه مجبر على القول ببساطة إنه يحكم، بموجب عدد من المعايير الجمالية، أن رودغون وأندروماك هما المأساتان الفرنسيتان الأكثر نجاحاً، وأنه يبدو له في المقابل أن "فيدر" تظهر عيوباً بفضل هذه المعايير نفسها، أما برونيتيير فإنه يعتقد أنه باستطاعته، بفضل فرضيته، مساندة فكرة أن التراجيديا الفرنسية وصلت إلى نقاء نموذجها التطوري مع المسرحيتين الأوليتين، وأنها بدأت بالانحطاط مع فيدر. ولكن نقاء النموذج هو ببساطة عريضة مبادئ، وغير مستخلص كإحصاء وسيط انطلاقاً من المقارنة بين الأفراد (هذا ما يفرض المنهج التطوري): كان برونيتيير قد قدم ماهية التراجيديا التي يدعي أنه استخلصها عبر تحليله الوراثي، قبل أن يبدأ تحليله بالاعتماد على حكم قيمة ذي طبيعة جمالية، وتتجه هذه الماهية لإشراك مجموع تقسيم الأعمال الفردية بين المرحلة التحضيرية، ومرحلة النضج، ومرحلة الانحطاط.

مع برونيتيير، أو على الأصح مع فشله، وصل موروث نظري كامل إلى نهايته. ابتعدت كل النظريات الجنسية المطورة في القرن العشرين، أو على الأقل تلك التي حاولت أن تجلب دماً جديداً لنظام يحتضر، عن النماذج العضوية أو البيولوجية. لن يكون من المفيد إذن شرحها هنا: سيكون هناك فرصة للعثور على بعض منها في الفصول القادمة عند مناقشة هذه المشكلة المحددة أو تلك. أما بالنسبة للنتيجة المستخلصة من هذه النزهة التاريخية، إذا كان هناك ما يجب استخلاصه، فإنها غير مشجعة، لأنها تجبرنا على الاعتراف في نهاية المطاف أن النظرية الجنسية الأكثر فائدة هي تلك التي بدأ بها تاريخنا. ولكن يجب العثور على سبب: لم ينجح أحد من التابعين المشهورين لأرسطو في الذهاب إلى أبعد مما وصل إليه مؤلف "فن الشعر"، بالعكس، لقد تفنن كل واحد منهم في جعل المشاكل أكثر تعقيداً مما جعلها سابقه من قبل. على الأقل، هل علمنا هذا الفصل ما لا تستطيع النظرية الجنسية فعله، مهما كانت: لا تستطيع تفكيك الأدب إلى أصناف من النصوص الخاصة بصورة متبادلة، وكل صنف من هذه الأصناف سيمتلك ماهيته، أي طبيعته الداخلية الخاصة التي بموجبها تتطور وفق برنامج داخلي ووفق علاقات حسابية مع مجموع يسمى (أدباً) أو "شعراً"، وهذا المجموع نفسه سيكون فرعاً من كل أشمل تكون الأجناس أعضاء فيه. يجب

التخلي عن هذه الفكرة، والتخلي معها من كل مفهوم للأدب، الذي، بطريقة أو بأخرى، يفترضها مسبقاً بصورة صريحة أو ضمنية.

***

- من الهوية النصية إلى الهوية الجنسية -

ـ الطبقات الجنسية وأسماء الأجناس

إذا بدت المقاربات العضوية والبيولوجية غير قادرة على حل مسألة وضع الأجناس الأدبية، فذلك لأنها تمتلك مجموعات من الحوادث المصطنعة ذات صفات لا تناسب إلا الكائنات الحية.

يمكننا القول إذن إنه يكفي التخلص من هذه التشابهات المزيفة وأخذ المشكلة من جذرها: إلا أن هذا الجذر لا يبدو، هنا، شيئاً آخر غير ظاهرة منطقية، وبصورة أكثر تحديداً ظاهرة تصنيف موضوعات. في الواقع، كيف يمكن أن ننفي أن مسألة الأجناس، بشكلها الأدنى تُقَدَم كمجرد مشكلة بسيطة للتصنيف؟ وهكذا، كما يقال لنا بأن "لعبة الحب والصدفة" هي كوميديا، يؤكد أن مسرحية (ماريغو) جزء من طبقة النصوص الواقعة تحت عنوان (كوميديا)، ولها كل الخصائص التي تحدد الكوميديا. ستكون العلاقة الجنسية إذن علاقة انتماء شكلي بسيط: XEG، وستقتصر دراسة العلاقات بين النصوص والأجناس على تأسيس معايير مشتركة للتعرف. كل شيء يسير إذن نحو الأفضل، في أفضل العوالم الممكنة، لو لم تبقَ بعض الأسئلة التي تبدو لا قيمة لها ظاهرياً لكنها للأسف، أقنعتنا مبكراً أن الأشياء، في الواقع، ليست بسيطة كما تبدو من النظرة الأولى. لنبدأ بسؤال مبتذل: ما هو وضع الطبقات الجنسية؟ أو ، من أجل تجنب الانشغال منذ البداية بكيانات ربما تكون وهمية، لنتساءل أولاً: ما هو وضع أسماء الأجناس؟ هل يتعلق الأمر بتعابير نظرية مرتبطة بتعريفات واضحة اخترعها النقاد أو المنظرين من أجل إدخال مبادئ نظام كتلة الوثائق الأدبية عديمة الشكل، أو أيضاً من أجل استخلاص القوالب المجردة من فن الأدب التي تتبدى من خلال النصوص الفردية؟ نحن نعلم أن الموقف ليس بهذه البساطة: للمصطلحات الجنسية وضع هجين. فهي ليست مجرد مصطلحات تحليلية خالصة يمكن تطبيقها من الخارج على تاريخ النصوص، ولكنها، تشكل، بدرجات متفاوتة، جزءاً من هذا التاريخ نفسه. مصطلح الرواية، مثلاً، ليس مفهوماً نظرياً يقابل تعريفاً اسمياً مقبولاً من كل المنظرين الأدبيين في عصرنا، ولكنه أولاً وقبل كل شيء مصطلح ألصقه مؤلفون وناشرون ونقاد بنصوص متنوعة، في عصور مختلفة. وينطبق مثل هذا الأمر على أسماء عديدة للأجناس: هوية جنس ما هي، بصورة أساسية، هوية مصطلح عام مماثل مطبق على عدد من النصوص. يمكن أن يكون هذا "التعميد" جماعياً وواحداً بالنسبة لكل طبقة (هذه هي حالة الطبقات

المشكلة والتي حددت هويتها في الماضي، مثلاً؛ جنس الرواية التعليمية)، أو فردياً غالباً ويكون عندئذٍ متعدداً (هذه هي حالة عنوان الرواية، بطريقة مثالية، الذي هو وقبل كل شيء عنصر مرافق للنص، أي أن فعل التعميد يرتبط دائماً بعمل فردي). بين هذين الحدين، كل أشكال المواقف الوسطية ممكنة. لنأخذ مصطلح الحكاية. كان يُطلق في العصور الوسطى على كل أشكال السرد أو الطرف المضحكة، وفي هذا المعنى يجري الحديث في "رواية الزهرة" عن حكايات الملك أرتور. في العصر الكلاسيكي، تبدل المصطلح ليأخذ معانٍ متفاوتة التحديد: كان يصور، بحسب الظروف، قصة هزلية، أو قصة خيالية، أو قصة خرافية (perrault). في القرن التاسع عشر، استخدم المصطلح، عند فلوبير أو موباسان مثلاً، كبديل لمصطلح قصة (nouvelle)، ووصل الأمر إلى حد إطلاقه على أية قصة قصيرة غالباً.

أما بالنسبة "لليتري،littrè" فإنه يعرفه كمصطلح جنسي يطلق على كل المسرودات الخيالية القصيرة أو الطويلة. مثل هذا الانزياح، يصيب قسماً كبيراً من أسماء الأجناس التي ستستخدم ثانية في عصور مختلفة: نعرف، مثلاً، أنه في العصر الوسيط، لم يكن مصطلح كوميديا يشير بالضرورة إلى قصيدة دراماتيكية، ولكنه كان يمكن أن يطبق على أي عمل خيالي نهايته سعيدة(من هنا عنوان عمل دانتي: الكوميديا الإلهية). ولكن هذه الانزياحات التي من خلالها يفرض مصطلح ما نفسه على مجموعات من النصوص المختلفة بصورة كاملة، بحسب العصور، ليست إلا الشكل المرئي لصفة مشتركة لكثير من الأسماء الجنسية، والتي سنجدها لاحقاً، وهي أنها لا ترجع إلا نادراً إلى مجموعة من الخصائص أو الصفات النصية المتواترة؛ يتطابق إذن الانزياح الخارجي مع انزياح داخلي. أمام مثل هذا الوضع، يجب طرح السؤال حول معرفة فيما إذا كان ممكناً إعادة تشكيل نظرية للأجناس تكون متجانسة قليلاً بالاعتماد على هذا النسيج اللفظي المنتظم. هناك إغراء كبير لتجاوز المعضلة عن طريق تقرير أن النظرية الجنسية لا عمل لها إلا صنع الأسماء التقليدية والغموض فيها: أليس هدف النظرية هو التحرر من التصنيفات "قبل العلمية"؟ مما لا شك فيه أن هذا الحل الجذري ممكن. إلا أنه عندما تكون الأسماء الجنسية التقليدية هي الواقع الملموس الوحيد الذي انطلاقاً منه برهنا على وجود طبقات جنسية، فإن هذا الحل يمكن ألا يعلمنا شيئاً عن الأجناس. يمكننا أيضاً أن نقترح حلاً وسطاً وأقل جذرية مثلما فعل تزفيتان تودوروف، هو التمييز بين الأجناس النظرية والأجناس التاريخية.(1) ولكن هل الحل يطرح مشكلة هي كيف يمكن أن تكون العلاقة بين الأجناس النظرية والأجناس التاريخية؟ يجيب تودوروف عن ذلك بالتمييز بين الأجناس النظرية الأولية (متميزة بوجود وغياب سمة واحدة)، والأجناس المعقدة

(المتميزة بالتعايش بين سمات عديدة)، ويضيف: "بكل وضوح، إن الأجناس التاريخية مجموعة فرعية من مجموع الأجناس النظرية المعقدة" (2) قد يكون هناك، إذن، نوع من العلاقة الاستنتاجية بين الأجناس النظرية والأجناس التاريخية. ويبدو لي أن هذا الاحتمال مشكوك فيه.

أولاً، إن منظومة الأجناس النظرية المبنية على تناقضات مختلفة، بسيطة أو معقدة، تتعرض لصعوبات في الانسجام تختلف عن صعوبات الأجناس التاريخية (مهما تكن حقيقة هذه الأجناس التي تحمل أسماء أجناس تقليدية). ثانياً، وعلى العكس من ذلك، إن عدد الخصائص التي يمكننا بواسطتها الجمع بين نصين مختلفين، غير محدد أو مطلق. هذا يعود إلى أننا عندما نقارن بين نصين، لا ننطلق من هويتهما العددية، ولكن مما يدعوه لويس ج. بريتو هويتهما النوعية (المحددة كمجموع من الخصائص غير المتناقضة). والحالة هذه، "مثلما أن كل مادة تمتلك عدداً لا متناهياً من الخصائص، فإنها يمكن أن تمتلك عدداً لا متناهياً من الصفات الخاصة، وبما أن أي صفة لمادة معينة تستطيع دائماً أن تشكل جزءاً من صفات مادة أخرى، فإن كل مادة يمكن أن تشترك في أي صفة من صفاتها الخاصة مع عدد لا متناه من المواد الأخرى."(3)

وفق أي معايير يمكن اختيار السمات التي تعد حاسمة، إذا لم يكن وفق قدرتها على تشكيل مجموعات من النصوص التي سبق التمييز بينها عبر الأسماء الجنسية التقليدية؟ إذا كانت هذه هي الحالة، فإننا ندخل ضمن حلقة مفرغة. أخيراً، وبصورة أكثر عمقاً، لا أرى بوضوح كيف يمكن استنتاج الظواهر التاريخية في الأدب انطلاقاً من تحديدات مستقبلية، في حين أن ذلك يبدو مستحيلاً في كل المجالات الأخرى من البحث التاريخي. لا أشكك أبداً بالخصوبة النظرية للمسعى التحليلي الذي اتبعه تودوروف: ببساطة، لا يبدو لي أنه يمكن استنتاج علاقة المقولات التحليلية (الأجناس النظرية)، من المقولات التاريخية (الأجناس التاريخية): والأجناس التاريخية تمتلك وضعها الخاص الذي لا يُختزل إلى وضع الأجناس النظرية.

هذا يعني أن المشكلة الجنسية بوصفها ظاهرة للتاريخ الأدبي، وأيضاً عاملاً نصياً بصورة خاصة، تبقى قائمة. وأعتقد أنه يجب الذهاب إلى أبعد من ذلك: تشكل الأجناس النظرية، أي في الواقع الأجناس كما عرّفها هذا الناقد أو ذاك، جزءاً مما يمكن تسميته المنطق البراغماتي للتجنيس، وهذا المنطق هو دون تمييز ظاهرة إبداع وتلق نصية. بهذا المعنى يمكننا القول إن "المقدمة إلى الأدب الخيالي" لتودوروف هي نفسها إحدى عوامل الديناميكية الجنسية، والاقتراح النوعي لتجميع نصي نوعي أي من أجل نموذج جنسي نوعي: يتعلق الأمر هنا،

بالتأكيد، بنموذج قراءة، ولكننا نعلم أن كل نموذج في القراءة يمكن أن يتحول إلى نموذج كتابة. هذا لا يعني فقط أن نظرية الأجناس ليس لها مادة، ولكن أن المادة نسبية دائماً إلى النظرية، وأنها تولد من تلاقي ظواهر معينة ومن طريقتنا في معالجتها. يجب أن نضيف أن الجنس التاريخي هو بدوره بناء معقد لا يختار إلا بعض السمات على حساب سمات أخرى ترسم صورة مختلفة: وهي أيضاً ليست تعبيراً عن الطبيعة الأساسية للنصوص التي تشتملها. لا تمتلك الأجناس التاريخية إذن أي أفضلية علمية بالمقارنة مع الأجناس النظرية. في الواقع، يعد التفريق بهذه الطريقة سيئاً.

على كل حال، قبل طرح هذه المسائل النظرية، من الأفضل، دون شك، محاولة فهم أولاً طبيعة العلاقة بين النصوص والأجناس (مهما تكن حقيقتها). لنقبل مؤقتاً إذن أن أسماء الأجناس تحدد دائماً أصناف النصوص، ولننظر عن قرب إلى علاقة انتساب النص إلى جنسه، هذه العلاقة المفترضة من خلال الاستخدام الشائع لهذه الأسماء الجنسية نفسها: مثلاً"X هي كوميديا". هل مختلف الأصناف مطلقة بصورة متبادلة، أي هل انتساب نص معين يفرض بالضرورة حذفه من الأجناس الأخرى؟ سنقبل بسهولة أن نصاً ما يستطيع الانتساب غالباً إلى صنفين أو عدة أصناف، يمكنه مثلاً أن ينتسب إلى جنس معقد وجنس بسيط في الوقت نفسه (من وجهة نظر تودوروف). هكذا، يمكن أن يكون نص ما قصة وسرداً إذا قبلنا أن القصة صنف تابع لجنس السرد (كذلك تكون العلاقة الحقيقية، دون شك، أكثر تعقيداً)، والسرد يتعارض مع الشعر الدراماتيكي في طريقة تقديمه (السرد عكس العرض). ولكن ليست كل علاقات الانتساب المتعددة بسيطة بهذه الصورة: عندما نقول إن "دون كيشوت" هي سرد ومحاكاة ساخرة في الوقت نفسه فإننا نطرح خاصتين نصف بهما عمل سرفانتس . وهكذا ما هو مشكوك فيه لم تعد العلاقة بين الصنف وما دون الصنف ولذلك سنقول بالاعتماد على زاوية التحليل المنتقاة، إن دون كيشوت سرد (إذا نظرنا إلى طرق التعبير)، أو محاكاة ساخرة (إذا نظرنا إلى البعد التركيبي والدلالي): والسرد والمحاكاة الساخرة صنفان جنسيان يختلف أحدهما عن الآخر. في النهاية عندما نؤكد أن رولان فوريو ملحمة وسرد خيالي، فإننا لا نريد القول إن أحد الأجناس هو "جنيس" تابع لجنس آخر، ولا إن الأمر يتعلق بتحديدين جنسيين مرتبطين بمستويين مختلفين للنص، ولكن أن بعض أجزائه النصية مفضلة في المستوى نفسه (المستوى الدلالي)، ترتبط رولان فوريو بالملحمة وبالسرد الخيالي في جزء منها.

نرى مباشرة أن هذين المثالين الأخيرين للتعددية الجنسية لا يهدفان إلى دمج الصنفين، ويجبرانا على تمييز مفهوم الأنساب. يبدو أن هذا المفهوم، كما

هو شائع، يفرض أن تكون علاقة الانتساب بين النص كوحدة كاملة والصنف الجنسي. ولكن المثالين الأخيرين يظهران أن أسماء جنسية غير متداخلة تستطيع أن تستثمر مستويات مختلفة أو أجزاءً مختلفة في عمل واحد. كان هذا الغموض في علاقة الانتساب الجنسي، سواء كان متعلقاً بالنص كوحدة كاملة أم فقط ببعض مستوياته وبعض أجزائه، مجهولة لحقبة طويلة، عندما كان هناك ميل لتصور التصنيف الجنسي بالاعتماد على طريقة التصنيف البيولوجي، حتى عندما لا نعرّف الجنس ككائن بيولوجي ولكن كاسم عام. في هذه الحالة، إن التصنيف البيولوجي يفترض علاقة تضمين شاملة، ينتسب الفرد، كما هو، ضمن تركيبه العضوي إلى صنف خاص: إن ميدور Medor هو الذي ينتسب إلى صنف الكلاب وليس أحد أقسامه. هذا يعود

إلى أن وجود ميدور وخصائصه جاءت من الصنف الذي ينتسب إليه. بالطريقة نفسها، كما رأينا، كان يُعتقد أنه يمكن تعريف النص بالاعتماد على جنسه الذي هو الأساس الجوهري والأساس الكلي للنص: إذا كان النص يمتلك المميزات G فذلك لأنه ينتسب إلى الجنس G، مثلما أنني إذا كنت امتلك خصائص " ذوي القائمتين دون ريش" فذلك لأنني أنتسب إلى جنس البشر. ولكن منطق الرسائل المكتوبة التي هي الأعمال الأدبية الكاملة يختلف عن منطق الكائنات الطبيعية بيولوجياً، ويولّد بعضها بعضاً، ولذلك فإن وحدة الصنف مكفولة عبر هوية العوامل الوراثية التي تنتقل عند التوالد؛ في المقابل، إن النصوص لاتتوالد، ولا يولد بعضها بعضاً مباشرة. بقول آخر كما رأى أرسطو من قبل، إن تشكيل صنف بيولوجي يقوم على استمرارية التوالد، أي على سببية داخلية، في حين أن تشكيل صنف نصي هو لتطور متقطع مرتبط بسببية خارجية بصورة أساسية. لايوجد نص إلا بفضل تدخل سببية غير نصية: نقول يوجد لأنه منتج من إنسان آخر. إذن العلاقة بين الصنف والفرد لن تكون هي نفسها في الحالتين. إذا كان للأشياء الطبيعية بعض الخصائص المشتركة، فذلك لأنها تنتسب إلى صنف واحد، أي تأتي إلى الوجود عبر سببية وراثية تسبق الصنف. بصورة معاكسة، إذا كان يمكن أن تشكل أشياء اصطناعية صنفاً، فذلك لأنها تمتلك بعض الخصائص المشتركة، وهي تمتلك هذه الخصائص المشتركة بفضل أسباب خارجية عن الصنف النصي، وهي غايات إنسانية خاصة (على الرغم من أنها ليست مطلقة)(5). في حالة الكائنات البيولوجية، الصنف المشكل مسبقاً هو الأساس الجوهري، وهو في الوقت نفسه سبب وجود كائن جديد مع خصائصه. في حالة صنف الأشياء الاصطناعية، مثل النصوص، لاتكون الأمور كذلك: لايمكن لأي عمل أن يتسبب مباشرة بوجود عمل آخر، إذن،

لايوجد سبب وجود عمل جديد وخصائصه في الصنف الذي سنلحقه به بفضل خصائصه. في حين أن العلاقة الجنسية البيولوجية تنتقل من الصنف إلى الفرد، فإن العلاقة الجنسية الاصطناعية تنتقل من الأفراد إلى الصنف(6).

هذا التميز في علاقة الفرد . الصنف يفسر الاختلاف التطوري بين الشكلين من الأصناف، وأشير إلى هذا الاختلاف سابقاً من قبل تزفيتان تودوروف: "يوجد اختلاف نوعي فيما يتعلق بمعنى المصطلحين، جنس، وصنف، وفق تطبيقهما على الكائنات الطبيعية أو على الأعمال الفكرية، في الحالة الأولى، لايغير ظهور مثال جديد في خصائص الصنف، ونتيجة لذلك، فإن كل خصائص هذا الصنف استنتاجية بالاعتماد على ذاته [...]. إن تأثير العضوية الفردية في تطور الصنف بطيء إلى حد أننا نستطيع أن نعيقه عملياً [...]. الأمر ليس كذلك في مجال الفن أو العلم.

ينبع التطور هنا من إيقاع مختلف بصورة كاملة: كل عمل يغير مجموع الاحتمالات، وكل مثال جديد يغير الصنف"(7)

صحيح أن وصف تودوروف يمكن تطبيقه على بعض التعريفات الجنسية، ولكنه لايطبق بصورة شاملة: إذا اعتبرنا صنف كل المسرودات مناقضاً لصنف العروض، فإن كل نصوص الصنف متساوية في علاقتها مع الخاصية المستخلصة، وبقول آخر، الاختلافات الفردية مهمة أيضاً بالنسبة لتشكيل الصنف الجنسي بمقدار أهمية الاختلافات بين الكائنات الطبيعية بالنسبة لتشكيل صنف طبيعي. إن وصف تودوروف لم يأخذ في الاعتبار الفارق الأساسي الذي سنجده لاحقاً: ذلك الذي يوجد بين المصطلحات التي تستند على علاقات جنسية نموذجية خالصة (النص مثال لخاصيته الجنسية)، وعلى علاقات أكثر تعقيداً تقود النص بالتأكيد إلى تعديل خصائص الصنف الجنسي. ولكننا سنقول، العلاقات الجنسية للسيطرة الطبيعية هي بالتأكيد نموذجية: ألا يجب قبول أن قسماً، على الأقل، من أسماء الأجناس في الأدب، يخضع لمنطق الأصناف الطبيعية نفسه؟ في الواقع، العلاقة النموذجية ليس لها المعنى نفسه في الحالتين. في حالة الأشكال الطبيعية، إنها تقوم، كما رأينا، على السببية الداخلية للصنف. في حالة التمثيل الجنسي الأدبي، تبقى السببية خارجية: إذا كان يمكن لأي قصة أن تمثل التعريف الجنسي للمسرود، فإن السبب في ذلك لايوجد في نوع من السببية النصية الداخلية، ولكن ببساطة ، في خيار المؤلف للسرد المقصود، وفي طريقة التعبير. لاتمتلك حياة موباسان بنية سردية لأنها تنتمي إلى صنف المسرودات، ولكنها تنتمي إلى هذا الصنف لأن موبوسان قرر أن يروي قصصاً. إذن، إن علاقة الانتساب، في النظامين الجنسيين اللذين ميزناهما هنا، والتي

تربط نصاً ما بجنسه، ليست أبداً هي العلاقة التي تربط الفرد بما هو سبب وجوده وخصائصه. لاتمتلك الأصناف الجنسية آلية توليدية داخلية (8). لهذا السبب، من العبث محاولة اختزال الأصناف الجنسية سببياً بالاعتماد على مبدأ داخلي ضمني: وإن كان هناك استعداد جنسي، فلن يكون إلا استعداد المؤلفين والقراء، وليس استعداد النصوص. لايمكن للعوامل التحليلية أن تكون عوامل سببية تسمح بتفسير تكوّن الأصناف نقطة لم توضح هذه الملاحظات السلبية وظيفة أسماء الأجناس. ولكننا نعلم على الأقل، أن الجنس لايمكنه أن يكوّن طبقة سببية تفسر وجود النصوص وخصائصها. ليس المشروع الهيغلي القائم على تحديد "البنية" الأدبية من خلال القوانين الجنسية التطورية، إلا حلماً، مثلما هو الحال مع اللوحة الوهمية الداروينية التي رسمها برونيتيير لتطور أدبي محدد من خلال صراع الأجناس. تظهر كل هذه الاعتبارات أن وضع التصنيفات الجنسية غير واضح.

مع ذلك، عندما يتجه مُنَظّر الشعر نحو مسألة الأجناس، فإنه يقبل غالباً بوضوح لايُشك فيه أن مهمته لاتهدف إلى إقامة تصنيف جنسي للظواهر الأدبية. ولكن، بما أن الأسماء الجنسية، وإذن الأجناس (مهما تكن حقيقتها) توجد قبل تدخل مُنظر الشعر، ألا يمكننا القول إن هذه المهمة ليست فقط صعبة، ولكنها غامضة جزئياً ؟

بالإضافة إلى ذلك، إذا كان صحيحاً أن كل مطابقة جنسية هي في الحقيقة اقتراح لإقامة نموذج نصي، فهي إذن مرجعية ذاتية بمعنى أنها تنشئ هويات عندما تلاحظها. كل عمل تصنيفي، بعيد عن الوصول إلى فرضية تنظيم ذاتي داخلي للأدب، ليس إلا تضييعاً للوقت، وبناء فوق نصي يجد شرعيته في استراتيجية المعرفة لمُنظّر الشعر وليس في التفريق الداخلي المشترك للأدب. لايمكننا إذن أن نوافق نورثروب فري، عندما يلاحظ أن الهدف الرئيس لمنظر الشعر لايجب أن يكون فقط تصنيف الأجناس بل أيضاً توضيح العلاقات بين الأعمال عن طريق استخدام هذه الإشارات التي هي المميزات الجنسية (9).

على كل حال، أسماء الأجناس هي قاعدتنا الوحيدة الثابتة الآن، لذلك من الأفضل أخذها في الحسبان. إذا كان صحيحاً أنه لايوجد حقيقة مطلقة، وأن كل حقيقة هي "صورة عن الحقيقة " (نيلسون غودمان). فإن نقطة انطلاق الأسماء الجنسية واستخداماتها تفرض نفسها. كذلك، يبدو لي، أن المهمة الأكثر إلحاحاً ليس فقط اقتراح تعريفات جنسية جديدة بل تحليل وظيفة الأسماء الجنسية، مهما تكن، ومحاولة رؤية على ماذا تستند. في مقالة مهمة مخصصة للمسألة التي تهمنا هنا، يشير ماري . لورريان، بقوة إلى أنه: " إذا كانت الأجناس هي موضوع بحثنا أكثر من أداتها، وإذا كان الأمر يتعلق بذوات معينة، هي نفسها بحاجة إلى

تفسير، فإن خاصيتها الغامضة لن تكون تحدياً نظرياً، ولكن ظاهرة يجب تفسيرها" (10)

لن أقترح إذن صنفاً جديداً إضافياً للأجناس، ولكنني سأدرس طرق التجنيس التي يفترض أن تكون متعددة أو معقدة، ويصنف هذا المصطلح المرجع أو المراجع، غير المحددة حالياً، للأسماء الجنسية. لايتعلق الأمر باستبدال نظرية الأجناس بدراسة لفظية للتسميات الجنسية، ولكن سأنطلق من هذه التسميات لرؤية الظواهر التي يغطيها استخدامها. لنحاول الابتعاد عن الدخول في مشكلة وهمية وهي مشكلة معرفة الأسماء الجنسية التي يجب الاحتفاظ بها. وهي مشكلة وهمية لأن، همي ليس تصنيفياً، الأمر لايتعلق باقتراح تعداد شامل للأسماء الجنسية ولاتقسيم حرفي بين الأجناس الأدبية وبين مجموع المصطلحات الأخرى لتصنيف النشاطات الخطابية أو النصوص.

على كل حال، من الصعب القيام بمشروع تعداد شامل، لأن عدد المتغيرات الجنسية تقبل التعديل بسهولة. أما فيما يتعلق بمسألة الخصوصية المحتملة للأسماء الجنسية المرتبطة بالأدب، فإنها لن تعرف الحل الجذري، بعكس ماتفترضه كل التصنيفات الآلية للأجناس الأدبية. هذا يعود خاصة إلى أن الأدب ليس مفهوماً ثابتاً: إذا انطلقنا من المعنى الحالي للمصطلح (ومن أي معنى نستطيع أن ننطلق؟)، فإننا مجبرون على الموافقة على أن الأمر لايتعلق بصنف وحيد للنصوص قائم على معايير دائمة، ولكن على مجموع من الأصناف القائمة على مفاهيم مختلفة(11)، وبوصفها المبدأ الحالي لسلسلة كاملة من إعادة تنظيم تاريخية تخضع لاستراتيجيات ولمعايير مفهومية مختلفة. هذا لايعني أن الأمر يتعلق بأي مجموع مهما كان نوعه ودون أي خصوصية، ولكن يجب، على الأقل، قبول معايير عديدة. كما أوضح جيرار جنييت، هذه المعايير لها أوضاع مختلفة: إذا كان مجال التخيل يعد، في كل الأوقات، أدبياً بصورة جوهرية، فإن المجال الذي يقترح جنييت تسميته بالإلقاء، أي مجال الأدب القائم على معايير ثابتة، ينقسم، في المقابل، إلى مجال أدبي جوهرياً هو مجال الشعر "المنظوم"، ومجال آخر هو مجال الأجناس غير التخيلية المنثورة، والتي هي كذلك بطريقة مشروطة(12).

لذلك قررت عدم استبعاد أي مصطلح بصورة مسبقة، شرط أن يكون مستخدماً لتصنيف الأعمال أو النشاطات اللفظية المتأثرة والمؤطرة لغوياً واجتماعياً، والتي تنفصل من هنا عن النشاط اللغوي الشائع، هكذا تتساوى الطرفة والمأساة، والشكل السحري والسونيتة، والرسالة والرواية...الخ. هذا لايعني بوضوح أنني افترض سوية أدبية واحدة لكل هذه الأسماء، ولاأركز بطريقة تفضيلية على

الاسماء المرتبطة بالأجناس الأدبية الشرعية: في نهاية الأمر، مايهمني هو الاجناس الادبية. ببساطة، أدعو إلى حدود غير واضحة ومتحركة وأعطي لنفسي الحق في تجاوزها أو تجاهلها من وقت لأخر. سأهمل أيضاً مؤقتاً التمييز بين اسماء جنسية تحمل قيمتها من داخلها (يستخدمها المؤلفون وجمهورهم)، واسماء جنسية تحمل قيمتها من خارجها (تلك التي يشكلها مؤرخو الأدب عامة)، على الرغم من أن هذا التمييز يكون أحياناً حاسماً، كما سنرى لاحقاً. أخيراً، لن آخذ في الحسبان حقيقة أن اسماء الأجناس تمتلك طريقتين من الوجود مختلفتين تماماً: إما أنها تظهر ضمن مرفقات النص الذي تعرّف به، أو أن لها وضعاً فوق نصي. هناك أهمية معينة للتمييز:

المؤلف (أو الناشر) الذي يعاين نصاً جنسياً لايخضع بالضرورة إلى الرغبات نفسها التي يخضع لها الناقد الذي ينظم مكتبته بصورة نموذجية. لذلك، فإنه في بعض العصور حيث الانتساب الجنسي لنص مايقرر قيمته الأدبية، كانت وظيفة "التعميد" التي يقوم بها المؤلف تشريعية غالباً، ومن هنا هذا: الاتجاه الواضح لتفسير متحرر (ليبرالي) أو لإعادة تفسير خفية وواضحة لمعايير الهوية الجنسية المقبولة. في المقابل، وضمن هذه الظروف نفسها، يقوم الناقد بمهمة بوليسية للآداب ويحاول، إلى أقصى حد، حصر معايير الانتساب الجنسي. يكفي التفكير في النزاع حول مسرحية السيد، وكنوز التكتيك التي استخدامها كورنيه لفرض قبول مسرحية في المكان القوي للتراجيديا الذي دافع عنه بعنف الأكاديميون. هذا التنوع الوظيفي لأسماء الأجناس يجب ألا يستهان به، ذلك لأنه يسمح بفهم بعض التماثلات الجنسية التي يمكن ان تبدو لنا مضللة من وجهة نظر تصنيف نموذجي. مع ذلك، لن أهمله هنا لأنه قلما يتدخل في مشكلة مراجع اسماء الأجناس: مهما كانت الوظيفة التواصلية الأخيرة للاسماء الجنسية، فإنها تمتلك دائماً الطموح في التعرف على النصوص وعلاقتها باسم عام. باختصار، لايهمني هنا الأوضاع التواصلية للاسماء الجنسية، ولكن مايهمني فقط هو طبيعة مرجعياتهم، ولذلك ألزمت نفسي بقاعدة وحيدة لاختيار مجموعة من المصطلحات المتنوعة إلى حد ما لكي يكون ممكناً العثور على منطقها المرجعي. بالإضافة إلى المصطلحات الشائعة، الموجودة في القواميس اللغوية، سأستند مادياً على قائمة من الأسماء الجنسية التي اخترتها من فهارس خمس دراسات أدبية متنوعة إلى حد ما في أصلها، وموضوعها، وأهدافها، من أجل القدرة على تثمين جدول الأسماء الجنسية المستخدم هنا أو هناك(13).

-العمل الأدبي كمادة دلالية معقدة.

عندما ندرس العلاقات بين النصوص والأجناس، فإننا نعالج النصوص دائماً كمواد فيزيائية تمتلك هوية متماسكة. نستخلص من ذلك أن علاقة النص بالجنس يجب أن تكون هي نفسها في كل الأجناس، أو إذا أردنا الدقة أكثر، يجب أن تستند كل التعريفات الجنسية على ظواهر نصية من المستوى والطبيعة نفسيهما. عندما ننطلق من أسماء الأجناس، فإننا نندهش من أنها لاتستند ظاهرياً كلها على النظام نفسه للظواهر.بصورة عامة، رد المنظرون على هذا الأمر المزعج بمحاولة "تقنين" التسميات الجنسية، أي بمحاولة إرجاعها كلها إلى نظام واحد للظواهر: هكذا أمكننا رؤية أن هيغل أعاد التعريفات الجنسية كلها إلى خصائص موضوعاتية. ولكن منذ اللحظة التي نتخلى فيها عن مشروع التصنيف المنهجي يصبح هذا التنافر في الظواهر التي تستند عليها أسماء الأجناس، أمراً إيجابياً لايجب تصحيحه بل تفسيره. إذا تأملنا في ذلك قليلاً، فإننا نجبر سريعاً على فهم ان هذا التنوع، هو في الواقع، طبيعي تماماً بصورة كاملة. يشير وولف ديتر ستيمبل إلى أن "من يحاول أن ينكّب على مشكلة تعريف جنس تاريخي سيكون من مصلحته أن يعلن موقفه من وضع النص الأدبي."(14) في الواقع، تفترض كل نظرية جنسية نظرية لهوية العمل الأدبي، وبصوة أكثر سعة، للعمل الكتابي. لأن العمل الأدبي، ككل فعل خطابي، حقيقة دلالية معقدة، ومتعددة الأبعاد، ولهذا السبب فإن مسألة هويته لن تعرف جواباً وحيداً، لأن الهوية، بالعكس، نسبية دائماً للبعد الذي من خلاله ننظر إليها. أو إذا أردنا أن نقول شيئاً آخر، العمل ليس فقط نصاً، أي سلسلة لغوية ودلالية، ولكنه أيضاً، وقبل كل شيء، فعل تواصلي بين البشر، ورسالة موجهة من شخص معين وضمن ظروف معينة، ولهدف محدد، يتلقاها شخص آخر له ظروفه وأهدافه الخاصة. منذ أن نركز على مجمل الفعل لخطابي، أكثر من تحققه النصي البسيط، سواء كان أدبياً أم لا، أم شفهياً أم مكتوباً، تتنافر الظواهر التي تستند عليها مختلف أسماء الأجناس، وتكف عن أن تكون شائنة: لأن الفعل الخطابي متعدد الوجوه، فمن الطبيعي، بصورة كاملة أن يقبل عدة وصفات مختلفة مع ذلك مناسبة(15).

في الواقع، كل فعل خطابي يرتكز على الأقل على خمسة أشياء مختلفة يجمعها منظروالإعلام تحت شكل سؤال أصبح مشهوراً: "من يقول ماذا، وعبر أي قناة، ولمن، وماهو تأثير ذلك؟". من المفيد ملاحظة أن السؤال لايشير إلى الغاية: هذا مايفترضه، لأن القصدية تشكل الفعل الخطابي، أكثر من كونه أحد الوجوه (لايجب الخلط بين القصدية والنتيجة او الوظيفة). أكثرأهمية من ذلك هو

غياب كل اعتبار لمكان الفعل الخطابي وزمنه (متى؟ وأين؟): سنرى لاحقاً أن هذا البعد، أي السياق الموضعي، يجب ألايستهان به، مع ذلك، فيما يتعلق بمسألة الهوية الجنسية. على الرغم من ذلك، سأهمل، في الوقت الحاضر، هذا الجانب وسآخذ في الحسبان العوامل الخمسة المميزة سابقاً. عندما نستعرض قائمة أسماء الأجناس المستخدمة، يظهر سريعاً أن تنافر الظواهر التي تفرزها يعود ببساطة إلى أنها لاتستثمر كلها المستوى الخطابي نفسه، ولكنها تستند أحياناً على هذا وأحياناً على ذاك، وغالباً على مستويات متعددة في الوقت نفسه. إذا نظرنا عن قرب في صيغة السؤال، نرى أن ثلاثة أسئلة من الأسئلة الفرعية تتعلق بشروط الفعل التواصلي، أو إطاره التواصلي (مَنْ يتحدث، وإلى مَنْ، وبأي نتيجة؟) في حين أن السؤالين الفرعيين الآخرين يتعلقان بالرسالة المنفذة (ماالذي قيل، وكيف؟)(16)

يوجد إذن داخل العوامل الخمسة، حدود داخلية تعارض الفعل التواصلي في الرسالة المنجزة. لكي يكون هناك فعل خطابي....، يجب أن تستفيد الدعامة التواصلية من رغبة في التواصل: ويجب أن يكون فيها تعبير، وأن تصيب المرسل إليه وتضع لنفسها هدفاً.

الدعامة المادية لاتصبح حقيقة دلالية وتركيبية إلا لأنها تستفيد من فعل تواصلي فيزيائي وقصدي في الوقت نفسه: إنه حدث ولكنه حدث يعبر عن قصد. بالإضافة إلى ذلك، كل واحد من المستويات الخمسة توازي مجموعة من الظواهر التي تتمسك بها بصورة دائمة داخل مستوى معين. هكذا يمكن أن يستثمر مستوى التعبير من الأسماء الجنسية،ليس فقط بخصوص المعبر، ولكن أيضاً بخصوص وضع الفعل التعبيري المنفذ من قبل المعبر أو وضع طريقة التعبير. بقولٍ آخر، عند القيام بتحليل المصطلحات الجنسية، وجدت نفسي مجبراً على تقسيم كل واحد من هذه المستويات إلى عوامل خاصة عديدة. أريد أن أضيف أن تعداد العوامل التي اقترحها يشكل في كل مرة قائمة مفتوحة وليس تقسيماً تحتياً منهجياً للمستوى المقابل: يمكن أن تدخل عوامل أخرى على الخط غير موجودة هنا.

ـ الفعل التواصلي.

1- مستوى التعبير (أو الملفوظية):

أقصد بمصطلح التعبير مجموع الظواهر التي تقوم على حقيقة أن أي فعل خطابي، لكي يستطيع أن يوجد، يجب أن يعبر عنه بلفظة ينطقها كائن إنساني، سواء أكان تعبيراً شفهياً أم كتابياً. تتدخل خصوصيات من هذا المستوى ضمن عدة أسماء للأجناس، وإن كان ذلك يحدث غالباً تحت شكل فرضيات خفية. هكذا تربط شبكة من المميزات الواضحة القصة بالرواية، وبالقصة القصيرة،...إلخ، هذا لايمنع أن مصطلح القصة يفترض بصورة خفية الاستناد على نموذج تعبير خاص، هو السرد، الذي يمكننا بفضله معارضته، مثلاً، بالكوميديا. في مستوى التعبير، يبدو أن ثلاث ظواهر أساسية تؤدي دوراً في التمييز الجنسي:

يتعلق الأمر بالوضع الأنطولوجي (خاص بعلم الكائن) للمُعبِّر، والوضع المنطقي والفيزيائي للفعل التعبيري ولاختيار طرق التعبير:

آ- **وضع المُعَبِّر:** يمكن أن يكون المُعَبِّر عن فعل لغوي واقعياً أو خيالياً أو اصطناعياً. بالتأكيد، المعبر الخيالي هو دائماً واقعي، لأنه بخلاف ذلك لن يكون فيه فقط فعل تواصلي. ولكن هذا المعبر الواقعي. يمكنه أن ينيب معبِّراً آخر للتعبير عنه.(17). هذا الأخير خيالي إذا اخترعه المؤلف، ومصطنع إذا تطابق مع شخص كان قد وجد أو هو موجود في الواقع. من المفيد ملاحظة أن مفهوم التخيل لايختلف عموماً عند التمييز بين المعبَّر الخيالي والمعبر الاصطناعي: إذا نظرنا من زاوية التخيل (كمعارض للخطاب الجاد) إلى عمل "جيل بلاس" (الذي يمتلك مُعبراً خيالياً) وإلى "مذكرات هادران" (التي تمتلك مُعبِّراً اصطناعياً) فإننا نجدها متوازية، لأن العملين يصنفان ضمن جنس المذكرات الخيالية. لنشر مع ذلك، منذ الآن، إلى أن الوضع التخيلي لنص مالايعتمد بصورة أولية على وضع المُعبر ولكن على وضع الفعل التعبيري خاصة. في مجالي الشعر الدراماتيكي، الموقف الإدراكي هو أحياناً أكثر اختلافاً: هكذا نميز في عمل شكسبير، وفي المسرح الإليزابيتي، تقليدياً بين الدراما الخيالية التي أبطالها رموز تاريخية، وبين الدراما ذات الشخصيات الخيالية(18).

ونشير إلى أنه في المسرح يتم التعبير والفعل عملياً بالنيابة(19)، لأن المؤلف نادراً مايضع نفسه في الواجهة (أيضاً هل يجب أن يؤدي دوره الخاص): في كل الحالات لم أجد اسماً جنسياً يستند على فروقات بين مسرحيات المعبرون فيها بالنيابة، ومسرحيات دون ذلك. يجب الخروج من المجال الأدبي ومجال التخييل، من أجل العثور على موقف دراماتيكي، حيث لايكون الفعل أو (التعبير)

بالنيابة: الهدف هو إعادة تركيب قضائي، حيث يؤدي بعض المشاركين دورهم الخاص (كمعتدين أو ضحايا)

ب– وضع الفعل التعبيري:

على الأقل، هناك فارقان مرتبطان بوضع الفعل تستثمرها الأسماء الجنسية. الفارق الأول بين التعبير الجاد والتعبير الخيالي(20)، بوصفه بديلاً عن التعبير غير الجاد (اللعبي).

ربما نرد على ذلك بأن هذا التعارض زائد بالمقارنة مع التعارض بين المعبِّر الواقعي من جهة، والخيالي والاصطناعي من جهة أخرى. في الواقع، هذا ليس دون معنى: يمكن للمعبر الواقعي أن يقوم بتعبير خيالي. هذه هي حالة جنس الخيال الذاتي: يقوم المؤلف الواقعي، المعرّف من خلال اسمه كمؤلف، بسرد خيالي(21):المعبر واقعي ولكن تعبيراته خيالية. هذه هي شخصية واضع الحبكة مثل شخصية البارون في Munchhausen. يوجد المكان المثالي بالنسبة للمعبر الخيالي في الخيال، لكن يوجد تعبيرات جادة لمعبرين خياليين: كما هو الأمر في المقالة النقدية تحت اسم مستعار(22). نضيف أيضاً أنه يمكن لفعل تخييلي جاد أن يمتلك معبراً اصطناعياً، أي أنه يمكنه أن يُرجع إلى معبر واقعي غير مطابق للمعبر الخيالي: هذا هو الأمر، مثلاً، في الحوارات المزيفة المنسوبة كذباً إلى أفلاطون. المنطقة الواسعة التي نضمها تحت اسم "الشعر الغنائي" تحقق كل حالات الرموز الممكنة: المعبر الواقعي، والمعبر الخيالي، والمعبر الاصطناعي، والتعبير الجاد، والتعبير غير الجاد . الخيالي. بقول آخر إن هذا الاسم جامد بالمقارنة مع التنوع التعبيري، وهذا هو أحد أسباب الصعوبة التي نجدها عندما نريد ربطه بأشقائه المزيفين الذين هم الشعر الملحمي والشعر الدراماتيكي، وكلاهما مرتبطان، إلى حد ما بخصائص تعبيرية. من المفيد الإشارة إلى أن هذا التمييز بين وضع التعبير ووضع المعبِّر محيّد في حالة بعض الأسماء الجنسية، حيث سيسمح، مع ذلك، بإدخال فروقات دائمة: بالإضافة إلى المذكرات الخيالية، فإن ذلك يحدث في الرواية الترسلية، ورواية المذكرات، وكذلك في بعض النشاطات التي يمكن أن تتعارض مع نظيراتها الجادة بطرق مختلفة، وفق ماإذا كان التخييل متعلقاً فقط بالفعل التعبيري أو بالمعبِّر. هكذا جيل بلاس تمتلك معبراً خيالياً وتعبيراً خيالياً في الوقت نفسه. في المقابل، تعيد مذكرات هادران، والثلاثية MOI (أنا)، وكلود لروبير غرافيس، التعبير الخيالي إلى مُعبِّر اصطناعي. في ليتير(LETTERS) لجون بارت، الموقف أكثر تعقيداً كذلك: التعبير خيالي، ولكن أحد المرسلين هو جون بارت نفسه . فهو إذن معبِّر واقعي . أما الشخصيات الأخرى فهي شخصيات خيالية. هذا التنوع في الموقف التعبيري

داخل الجنس الواحد هو أحد الأمثلة المتعددة التي تُظهر أن الأسماء الجنسية نادراً ماتحدد النصوص التي تُعرفها بطريقة واحدة. التمييز الثاني الهام الذي بموجبه توزع أسماء الأجناس على مستوى الفعل التعبيري يتعلق بالوسيلة الفيزيائية: شفهية أم كتابية. يتعلق التمييز بالفعل التعبيري أكثر من الحقيقة التركيبية والدلالية، لأنه من حيث المبدأ لاشيء يمنع أن تكون السلسلة التعبيرية . الدلالية متحققة شفهياً أم كتابياً، حتى وإن كان هناك اختلاف بصورة عامة بين إنجاز الفعل التخيلي الشفهي والفعل التخيلي المكتوب. صحيح أننا نميل بصورة كاملة إلى ثقافة الكتابة، وإلى نسيان المجال الواسع للأدب الشفهي، خاصة أننا لانجده عامة إلا عندما نريد تثبيته من خلال الكتابة: مع ذلك، تبقى بعض الأجناس مرتبطة، في حضارتنا، بعمق الإنجاز الشفهي للأفعال القصدية التي تستند إليها، مثلاً، الصلاة، والكلمة الروحية، والأغنية... إلخ، ولكن يجب، دون شك، إجراء تمييز بين شفهية ظرفية، تعود ببساطة إلى عدم وجود نظام كتابة وبين شفهية مبدئية لاتنفصل فيها الخصوصية الجنسية عن الكمال الشفهي، وهي التي تحدد الفعل التواصلي. بعض أسماء الأجناس التي يستخدمها روث فينيغان في " الشعر الشفهي" يرتبط بشفهية ظرفية (مثلاً شعر بطولي، وشعر قصصي، وحكاية شعبية، ومَثل، إلخ...) في حين أن بعضها الآخر يتطلب أعمالاً شفهية بالضرورة: قدر "سحري"، وتعويذة، وغناء ديني، وقطعة من الشعر العامودي (التي هي لغة حقيقية في مستوى مقطعي واحد، النغمة قادرة بمساعدة التورية على ترميز الإشارات المعقدة جداً في اللغة الشفهية الإنسانية)، كل ذلك لايوجد إلا ضمن فعل شفهي (أو أدواتي من أجل الشعر العامودي). بالتأكيد، تستطيع مثل هذه الأفعال أن تكون مدونة، ولكنها تفقد عندئذٍ خصوصيتها الجنسية (والأمر ليس كذلك في الأجناس المرتبطة بشفهية ظرفية): صيغة سحرية يمكنها أن تكون مدونة، ولكنها لاتبلغ قوتها كفعل تواصلي إلا عندما تكون حقيقة منطوقة؛ كذلك يمكن أن يكون المقابل الشفهي لقطعة من الشعر العامودي مدوناً، ولكنها تفقد عندئذ خصوصيتها المستهدفة من الاسم الجنسي. نضيف مسبقاً أن الاشتقاقات التاريخية لأسماء الأجناس المرتبطة بالأصل بأشكال شفهية قد تخلي عنها، أو قطعت علاقتها مع هذا الأصل: هذه هي حالة الموشح الغنائي (سواء كان بنموذجه التعبيري الفرنسي، أو الأنكلو . سكسوني، أو الألماني)، والأدوارية * والرثاء، والأغنية جزئياً، إلخ. لن أتبع فري بصورة كاملة عندما يعلن أن "التمييز بين الأجناس يرتكز على تصور قديم مثالي للأعمال الأدبية، مهما تكن طرق التقديم الواقعي.(23)"

ولكن حتى عندما لاتكون الشفهية تقليداً خاصاً للكتابة، فإنها تبقى مرتبطة جزئياً بانتمائها الجزئي الأصلي. يمكننا أن نشير إلى أن هذا الانتقال من الشفهية

إلى الكتابية يترافق غالباً بتحول وظيفة بعض الصعوبات الشكلية. هكذا يفقد تنظيم الموشحات الغنائية إلى مقاطع متساوية، معناه الوظيفي، الذي يسمح بتكرار اللحن، ويصبح ضرورة شعرية خالصة. كذلك الأمر، عندما اضطر هوغو في "أغاني الشوارع والخشب" إلى تركيب كل المقاطع على شكل رباعيات فإنها بقيت متصالبة، هذا الاضطرار للتنظيم لم يعد وظيفياً مبرراً بوجود اللحن. تزول بعض المبررات الوظيفية ببساطة: إن فيلون لايضع في بعض الموشحات الغنائية، القوافي الذكرية والأنوثية في الأبيات نفسها من كل المقاطع، مما يسمح لنا بافتراض أنها لم تكن مخصصة للغناء(24). عندما تضيّع الأسماء الجنسية مرجعيتها الأصلية في الشفهية، فإنها تغير جزئياً بالمعنى. كذلك يرسم مصطلح الأغنية عند فيكتور هوغو شكلاً مستوحى أكثر من كونه تجنيساً حقيقياً للنصوص، مثلما تحاكي رواية ترسلية تبادلاً ترسلياً دون أن تكون جزءاً منه، بالإضافة إلى ذلك، يختار المصطلح ليس فقط لإضفاء الشرعية على المبررات الشكلية، ولكن أيضاً بفضل دلالته التأويلية المرتبطة "باللحن" و "الموضوعاتية" : إنه يتفهم الجيل الشاب، واستهتاره، وعدم حماسته. في الواقع، نعرف أن المجموعة مقسمة إلى كتابين "شباب" و" حكمة" ، وأن هوغو أراد في وقت من الأوقات إعطاء تسمية "أغان " للأول، و"أناشيد" للثاني(25).

ت . معيار ثالث مهم للتمييز هو معيار طرق التعبير، أي التمييز بين السرد والعرض. ويدخل كافتراض ضمن الأسماء الجنسية التي تعرّف الممارسات الخطابية أو الأدبية، ويحمل حوادث واقعية أو خيالية. ماهو وضع هذا التعارض؟ نحن نعرف أن أفلاطون يميز ثلاث طرق: سردي وتقليدي ومختلط، في حين أن أرسطو يقتصر على طريقتين: الطريقة المسرحية، والطريقة السردية(26). يأتي التناقض بين التصنيفين، دون شك، من حقيقة أن لهما موضوعات مختلفة. يمكننا القول، إن أفلاطون يهتم بالتمييز الخطابي حصراً والمنطقي والتركيبي في الوقت نفسه، بين السرد والعرض؛ في الحالة الأولى، يتحدث المؤلف باسمه الشخصي، ويسقط أقواله على الشخصيات، في حين أنه في الحالة الثانية الشخصيات هي التي تتحدث وتتصرف: ومن هنا تأتي إمكانية طريقة مختلطة، حيث يرتبط السرد والعرض في القصة بالمعنى الشائع للكلمة. يبدو لي أن موقف أرسطو أقل وضوحاً. عندما يقابل بين الدراماتيك والسرد، فإنه يقابل في الواقع، بين المسرح والسرد، أي أن إشكاليته تخص الأعمال كأفعال قصدية عامة: الملاحم الهوميرية هي مسرودات لأن إطارها العام هو إطار المسرود، والخطب المباشرة موجودة داخل هذا المسرود وليس ممثلة عبر شخصيات. في حين أنه، على الأقل، في مكان واحد من كتاب (فن الشعر) يعود إلى مشكلة طرق التعبير كما يطرحها في

مستوى خطابي داخلي، عندما يصف الملاحم الهوميرية بمحاكاة دراماتيكية، ولذلك هناك سبب للأهمية التي تأخذها فيها الحوارات المباشرة بين شخصيات على حساب السرد(27).

على الرغم من هذا الغموض، أظن أن الأساس هو أن الموقف الأول هو الذي يتفوق في "فن الشعر". يمكننا إذن إجمال الخلاف بين الفيلسوفين بالقول إن أفلاطون يعرض مشكلة طرق التعبير في مستوى البنى النصية، في حين أن أرسطو يقدمها في مستوى الاتصال العملي

في الحقيقة، يتجه هذا الاختلاف نحو مشكلة مهمة: ليس أكيداً أن تمييز طرق التعبير يتطابق مع التمييز الذي يقابل بين المجالات المختلفة عبر الأسماء: الشعر الدراماتيكي والشعر القصصي. يمكننا أن نأخذ ذلك في عين الاعتبار عندما نتذكر أن الطريقة السردية والطريقة الدراماتيكية، عند أرسطو، هما عنصران للمحاكاة، أي للشعر الذي يحاكي أعمالاً وأقوالاً إنسانية بدءاً من اللحظة التي نعتبر فيها إشكالية المحاكاة كفعل تواصلي خاص، فإن التمييز يطغى على الإطار الخاص للأفعال الخطابية: في العرض الدراماتيكي الفعل الخطابي ليس إلا نشاطاً تقليدياً من بين نشاطات أخرى، يضاف إليه، الإيماءات، والإشارات والحركات، إلخ، في المقابل، المحاكاة، من خلال السرد هي أحياناً فعل خطابي. يمكن تفسير الاختلاف بسهولة: العرض الدراماتيكي هو الذي يحاكي فقط أعمالاً، بالمعنى القوي للكلمة، لايستطيع المسرود إلا نقلها وروايتها. إذن، في المعنى التقني للكلمة، لايستطيع المسرود أن يحاكي سوى الأقوال، لأنه لايتكون هو نفسه إلا من الكلمات(28).

إذا طابقنا بين الشعر الدراماتيكي في المسرح، فإن تمييز الطرق، والتمييزات اللغوية الخالصة، بصورة عامة، لم تعد تكفي لمقارنته مع الشعر القصصي. لم يعد التمييز فقط هو تمييز طرق التعبير، ولكنه أيضاً التمييز بين أسماء جنسية، تستند على نشاطات لغوية خالصة، وأسماء جنسية تستند على نشاطات تواصلية مختلطة. وهذه الأخيرة، هي دون شك، أكثر تعدداً مما يبدو: بالإضافة إلى المسرح، هذه هي فائدة الأجناس الشفهية، مثل الأغاني (بالمعنى الأصيل للمصطلح)، والأناشيد، إلخ(29).

بالإضافة إلى ذلك، من المفيد الإشارة إلى أن اللغات المختلفة لاتعالج التمييز بالطريقة نفسها: في الإنكليزية يوجد تعارض واضح بين الأدب والمسرح(30)، وفي الفرنسية والألمانية مثلاً نجد هناك ميلاً للحديث عن شعر مسرحي، ووضعه في صنف الأدب كشكل خاص له. في كل حالة، نرى أنه يوجد اختلافات جنسية لاتستند فقط على الحقل اللغوي، ولكنها تستند أيضاً على

نشاطات فوق لغوية. بهذا المعنى، لاتنحصر فقط بخصوصيتها في المستوى التعبيري، وكان يجب، دراستها قبل الدخول في مجال الخطاب الخالص.

في الواقع، يعود قسم كبير من هذه الصعوبات إلى غموض الوضع التواصلي للنص الدراماتيكي. عندما نقرأ هذا النص، نجد أنه يمتلك مرجعين متميزين بصورة كاملة: إذا قرأناه كنص أدبي، فإن مرجعه، مثل مرجع السرد، حقيقة تاريخية أو خيالية؛ في المقابل، إذا قرأناه كنص مسرحي فإن مرجعه هو العرض المسرحي (بالطبع، عندما يعرض فإن مرجعه شبيه بالمرجع الذي هو موضوع في قراءته كنص أدبي).

يعطي جان ألتر، الذي أُخذ منه هذا التمييز، المثال التالي: "إذا اعتبرنا "ريتشارد الثالث" كنص أدبي أكثر من كونه نصاً مسرحياً، فإنه يرجع إلى أحداث خارجية: التاريخ الواقعي أو الخيالي لملك إنكليزي، يجلس زمانياً ومكانياً على عرشه التاريخي نفسه، وفي اللحظة التاريخية نفسها، وفي المكان نفسه [...] في المقابل، عندما يقرأ النص كمسرح، يحدث تطور مختلف، لأنه كشبكة من العلامات، يعتمد بصورة خاصة على شبكة أخرى من العلامات، هي العرض، وليس على حوادث خارجية [...]. يفترض الانتقال من مرجعية إلى أخرى، أي من النص إلى العرض، تطوراً تحولياً تفسيرياً(31)".

ولكن يوجد حالات مُحدِدة، مثل "مشهد دون كلمات " لبيكيت، وهو مشكل فقط من ممسرحيات*، ولايمكن قراءة هذا العمل إلا كإشارات مدونة للتمثيل (إلا إذا تحول شكله أي قُرِأ كقصة)؛ وإذا قام هذا العمل على المسرح، فإنه لايقوم بالتأكيد على الشعر الدراماتيكي، لأنه إيمائي خالص. يجب الإشارة إلى أنه عندما نقتصر على المستوى اللغوي، فإن المعارضة الأرسطوطالية لنموذجي التعبير لاتتطابق دائماً مع تعارض الاسمين الجنسيين للشعر القصصي والشعر الدراماتيكي، ويبدو أحياناً أن التقسيم الثلاثي الأفلاطوني أكثر انسجاماً.

نحن نعلم أنه في الأدب الشفهي يوجد أعمال أدبية ينتقل فيها المُقدِم باستمرار من السرد إلى العرض التقليدي وبالعكس. الحالة الطبيعية هي حالة المُقدِم الذي عندما يعيد الحوارات بين الشخصيات فإنه يبدأ بتقليد أصواتهم وحركاتهم. ولكن روث فينيغان يقدم مثال القصيدة الملحمية

"لجزر فيجي" التي تبدو فيهاالظاهرة أكثر تعقيداً: يسرد المُقدِم مرة أفعال البطل للشخص الثالث، ومرة يتطابق معه ويحكيها للشخص الأول، وقد يحدث الانتقال من موقف إلى موقف آخر فجأة. من المهم ملاحظة أن تعبيرات الشخص الأول ليست منتظمة في المسرود، أي ليست معادة من قبل الراوي،

ولكنها تتوضع في مستوى المقاطع السردية نفسها: هناك تعاقب بين الراوي والبطل اللذين يرتبطان ببعضهما كمعبرين عن الفعل الخطابي(32).

لايقتصر الموقف فقط على المقطع المشهور من الأوديسا حيث يروي يوليس بنفسه قسماً من مغامراته: حكاية يوليس منتظمة في حكاية الراوي، أي أنها موجودة زمانياً ومكانياً داخل العالم الخيالي المشكل من سرد الشخص الثالث(يحكي يوليس حكاية "للفيسيان" الذين يتواجد عندهم في هذه اللحظة من التاريخ، يعيد هومير قصة بطله، كما يعيد أعماله الأخرى). عندما يختزل أرسطو الشعر الملحمي في النموذج السردي، فإنه يستند على هذه الحالة الطبيعية من انتظام النموذج التقليدي ضمن النموذج السردي، لاتؤثر المقاطع التقليدية في خصوصية الفعل التواصلي العام الذي هو السرد.

مع ذلك، فإن نظريته غير قادرة على الأخذ في الحسبان المثال الذي يقدمه روث فينيغان، لأن فيلميان دوبيتو المؤلف . المنفذ للقصيدة الملحمية "فيجي" يستخدم النموذج المختلط بالمعنى القوي للمصطلح: روايات البطل غير منتظمة ضمن رواية الراوي ولكنها تتناوب.

يستطيع المشروع الأفلاطوني الذي قبل النموذج المختلط، وتفكك وحدانية الإطار التواصلي، أن يأخذ في الاعتبار هذا الشكل الغريب الذي يبدو داخلياً مُرتبطاً بالشفهية.

هناك عامل آخر يمكن أن يزعزع العلاقة بين نماذج التعبير والأسماء الجنسية التي تستند على الأدب التقليدي، هو عامل تحول النماذج. هكذا يستطيع كل مسرور أن يتحول إلى عرض. لاأريد أن أقول من خلال هذا إن أحداث المسرود يمكن أن تعرض، ولكن أن المسرود نفسه كفعل كلامي يمكن أن يُعرض، ويمكن أن يتحول من السرد إلى العرض، وذلك من خلال تجسيد مسرحي بسيط للراوي: سيكون عندنا عندئذٍ قصيدة دراماتيكية ترتكز فقط على محاكاة في الأقوال. يبدو الشعر الدراماتيكي، ضمن هذه العلاقة، غير مستقر. إذا اعتبرنا النص كإشارة من أجل العرض المسرحي، فإنه يقبل العرض بصورة خالصة، الممسرحيات لها وظيفة وصفية. في المقابل، عندما نقرأه كعمل أدبي، فإن الممسرحيات التي تستند عندئذٍ على ظروف العالم الخيالي الذي تتوضع ضمنه الحوارات، تأخذ لوناً سردياً. هذا التحول في نموذج القراءة يكون واضحاً إلى حد ما وفق امتداد الممسرحيات وطبيعتها. هكذا تغتني الممسرحيات في عمل ريشارد فاغنر "رانغ" إلى حد تشكيل صوت شبه سردي، مميزة الحوادث في العالم الخيالي، بل في حالات الروح، والأفكار الداخلية للشخصيات، مثل الديكور، والتصرفات، والإيماءات للممثلين. وهي أكثر وضوحاً في "مشهد دون كلمات"

الذي، كما قلت سابقاً، يرتكز فقط على ممسرحيات، ويمكن إذن أن يكون مقروءاً بسهولة كنص سردي. في مقابل ذلك، إن الغياب شبه الكامل لإشارات مسرحية ضمن مسرحيات كورنيه أوراسين يجعل تحول النموذج غير ممكن. تمييز الأشخاص القواعديين في المسرود، أي التمييز بين سرد الشخص الأول، وسرد الشخص الثالث، يمكن أن يكون مرتبطاً بمشكلة تحول النموذج؟ سرد الشخص الأول يمكنه بوضوح وبسهولة أن ينتقل إلى النموذج الدراماتيكي: من أجل هذا يكفي أن يكون فيه مُعبّر جسدي حقيقي، أي أن الأمر يتعلق بسرد شفهي، وأن هذا الراوي الحقيقي يترافق مع معبر مفترض. هذه هي الحالة في المثال الذي قدمه روث فينيغان. ويحدث مثل ذلك في قصائد ملحمية شفهية أخرى حيث يتطابق المُقدِّم مع البطل نحن هنا ضمن النموذج الدراماتيكي الخالص لأن المستمعين يعتبرون أن المقدِّم يحاكي البطل(33).

بقول آخر، سرد الحكاية في الحكاية مع معبِّر خيالي أو اصطناعي ليس له الوضع نفسه في الأدب المكتوب وفي الأدب الشفهي: عندما نقرأ مذكرات خيالية، فإننا نقرأ سرداً، في المقابل، عندما يستمع شخص إلى فيليما دوبيتور يروي للشخص الأول أعمال بطله الأسطوري، فإننا نجد أنفسنا في النموذج شبه التمثيلي. أما فيما يتعلق بسرد الشخص الثالث، فإنه يمكن أن يخضع هو أيضاً لتحول النموذج، وذلك من خلال تجسيد جسدي بسيط، أو شفهي للمعبِّر الذي يصبح منذ ذلك الوقت شخصية دراماتيكية معبِّرة، عن طريق شكل من أشكال الحوار الداخلي الدراماتيكي الخاص، وتصل قصته إلى الشخص ثالث.

هنا أيضاً، يجب بوضوح التمييز بين المعبر الشفهي الحقيقي والمعبر المفترض: المؤلف الذي يقرأ عمله الخاص لاينقله إلى نموذج تمثيلي، إلا إذا كان هناك وجود لمعبر خيالي. عندما يقرأ توماس مان LES BUDDENBROOK، فإن الموقف هنا موقف مؤلف يقرأ عمله: في المقابل، عندما يقرأ "دكتور فوستو " فإنه يتطابق مع المعبر الخيالي "زيت بلوم"، ويصبح عندئذٍ الموقف التواصلي هو أيضاً موقفاً خيالياً لممثل يجسد شخصاً. في الواقع، لايبدو لي أن التمييز بين سرد الشخص الأول وسرد الشخص الثالث يمتلك إلا استمرارية نسبية جداً في المستوى التعبيري: كل مسرود، بوصفه تعبيراً، يكون للشخص الأول. يستند التمييز الجنسي المقصود إلى المستوى التركيبي والمستوى الدلالي للنص، ولكن ليس إلى المستوى التعبيري: هنا يبدو لي أن التمييز الحقيقي الدائم هو بين المسرود دون معبّر بالنيابة، ومسرود مع معبِّر بالنيابة. على كل حال، إذا عدنا إلى مسألة نماذج التعبير، يبدو واضحاً أن تمييزها لايغطي بصورة آلية التمييز بين الشعر القصصي والشعر الدراماتيكي، الذي يستفيد من خلافات تواصلية

لايمكن حصرها في المستوى الخطابي البسيط: مثال من بين أمثلة أخرى لعدم إمكانية اختزال الأسماء الجنسية إلى مميزات تقوم على مستوى واحد من الفعل الشفهي.

2ـ مستوى المقصد:

أستخدم مصطلح المقصد بمعنى الاتجاه، أي أن يحدد قطب المتلقي الذي يتوجه إليه الفعل الخطابي، واحتُفظ، في المقابل، بمصطلح وظيفة من أجل الهدف المقصود، المقصد بمعنى "الاستخدام".

يتدخل محور المقصد، بطرق مختلفة، في تمييز الأسماء الجنسية

آ ـ **التمييز الأول الدائم هو بين رسائل موجهة إلى شخص محدد، ورسائل موجهة إلى شخص غير محدد.** هناك رسالة توجه إلى جهة محددة مثل الصلاة، والمدح، والهجاء، إلخ. في المقابل، إن لأكثر الأجناس المرتبطة بنشاطات خطابية غير جادة مقاصد غير محددة: أي كمستقبل حقيقي هو مرسل إليه. بالتأكيد، هناك نشاطات خطابية جادة تتوجه إلى أشخاص معروفين: هذا هو الأمر في أكثر الأفعال الخطابية في وسائل الإعلام الجماهيرية. ليس أقل من ذلك أن إحدى السمات التي تميز غاية الأفعال الخطابية الجادة عن الأفعال الخطابية غير الجادة، توجد ضمن حقيقة أنه في الحالة الأولى يمكن أن يكون التمييز بين المرسل والمرسل إليه والمتلقي الحقيقي دائماً، في حين أنه قلما يكون كذلك في الحالة الثانية. هكذا، تتوجه السجلات الملكية البابلية المدفونة في أعماق المعابد إلى الإله صاحب المعبد فقط، وإلى ملك الأزمنة القادمة الذي سيتوجب عليه أن يعيد بناء هذا المعبد: وجد علماء الآثار الذين حللوا هذه الرموز اليوم، أنفسهم ضمن وضع غير المرسل إليهم ولكنهم تأثروا بشدة. كذلك، لم توجه ملحمة الخلق البابلية "L'ENOUMA" إلى التابعين ولكن إلى الإله نفسه: لم يكن التابعون إلا شهوداً على الاتصال المباشر بالإله(34).

إذا أخذنا مثالاً أكثر شيوعاً، نجد أنه عندما نقرأ رسالة خاصة كانت قد نشرت، مثل رسائل SADE إلى زوجته ورسائل فلوبير إلى أمه، فإننا نكون في موقف المتلقي غير المرسل إليهم. بالتأكيد عندما يكون المرسلون هم الكتاب، فإن الموقف يبدو أكثر غموضاً. هكذا تبدو رسائل ديدرو إلى صوفي فولاند ذات طبيعة خاصة، ولكننا نعرف أن صوفي قد قرأت على الأقل بعض المقاطع منها على الجمهور، وأن ديدرو أخذ ذلك في الحسبان. يمكن الإشارة إلى تبادلات رسائل أخرى لكتاب أو رجال معروفين قد تنشر في المستقبل. أحياناً يكون هدف الرسائل الخاصة والجماهيرية مشتركاً بالصدفة كما في رسائل هوراس الموجهة

إلى شخص محدد وإلى جمهور غير محدد،(35) في الوقت نفسه. الازدواجية نفسها توجد في الرسالة المفتوحة: المرسل إليه غير المحدد الذي هو الجمهور يكون غالباً المرسل إليه الوحيد الحقيقي، لم يعد المرسل إليه المحدد (الذي يمكن أن يكون عاماً) إلا الهدف المنشود.

ب . هناك معيار آخر يجب أخذه في الحسبان هو التمييز بين المقصد الانعكاسي (الراوي يتوجه إلى نفسه)، وبين المقصد المتعدي (الراوي يتوجه إلى شخص ثالث). وضع المقصد المتعدي هو بوضوح المجموعة التواصلية الطبيعية، ولكن بعض الأجناس مرتبطة بوضع المقصد الانعكاسي: المذكرات الخاصة، وبعض الكتابات الشبيهة بالسيرة الذاتية، مثل السيرة الذاتية التقوية* القائمة على مبدأ تجربة تحليل أخلاقي ذاتي غير موجه إلى شخص ثالث، واختبارات الشعور... إلخ.

هنا أيضاً، عندما تتغلب الغاية الأدبية، أي الجماهيرية، على الغاية الخاصة، يصبح المقصد المنعكس الحقيقي معروضاً، وظاهراً: كل المواقف الوسيطة ممكنة بين صموئيل بيبيس الذي، عندما كتب مذكراته، وضع رمزاً سرياً لتجنب إمكانية تحليله من قبل شخص ثالث، وبين جيد الذي كتب مذكراته من أجل نشرها، هذا ما أوضحه جان روسي(36)، الذي يميز سلسلة كاملة من مواقف المرسل إليه: المقصد الذاتي (حالة طبيعية)، والمقصد المجهول (كتب جورج صاند؛ " يا أطفالي لن تعلموا أبداً كم أحبكم "، المرسل إليه الخاص مثل القارئ المحتمل هو

"جورج صاند أيضاً، بالمقارنة مع موسيه"، القارئ الخاص مسموح له ولكن غير مرسل إليه (أنيس نين الذي سمح لهنري ميللر وأتو رانك بقراءة مذكراته)، المذكرات الزوجية (كل المذكرات موجهة إلى الشريك الآخر)؛ وأخيراً، المذكرات التي نُشرت في حياة المؤلف أو بعد وفاته ولكن بموافقته. في حالة المذكرات الخاصة، التمييز بين المرسل إليه والمتلقي الحقيقي قائم كما في حالة الرسائل.

بالتأكيد، يمكن أن تقلد المذكرات الخيالية والرواية اليومية كل واحدة من هذه المجموعات المختلفة للمقصد. هذا التقليد يمكن أن يتعقد كما يظهر في "الاعتراف الفاجر" لجونيشيرو تانيزاكي حيث عرض مايمكن أن تخفيه المذكرات الخاصة في الإطار الزوجي، وهنا يتحول المقصد الذاتي ظاهرياً، ويصبح فخاً منصوباً للآخر، الذي هو المرسل إليه الحقيقي ولكن عليه أن يتجاهل نفسه لكي يستطيع أن يكون مخدوعاً بعلمه: بذلك تصبح المذكرات حرباً مستترة يتبادلها شريكان يستخدمان الحيل المختلفة، كل شخص يكيف نصه من أجل التلاعب

بالمتلقي ضمن حركة لاتنتهي من حيث المبدأ: هي تقرؤني، هو يقرؤني، هي تعرف أنني أقرؤها، هو يعرف أني أقرؤه، وهي تعرف أنني أعرف أنها تعرف أنني أقرؤها ... وهكذا إلى مالانهاية(37).

ت . المُرسل إليه في الفعل الخطابي يمكن أن يكون مرسلاً إليه حقيقياً (قارئاً محدداً أو غير محدد)، أو مرسلاً إليه خيالياً. هنا أيضاً، كما في حالة المعبِّر، يمكننا القول دون شك، إن المرسل إليه الأخير في كل عمل هو مرسل إليه حقيقي، ولكن عدة أعمال خيالية تدخل مرسلاً إليه خيالياً بين المُعبِّر والمرسل إليه الحقيقي. كذلك ترتبط بعض الأجناس السردية الخيالية بأشخاص خياليين، أي أن الأعمال المقصودة تمثل الرواية الترسلية، حيث المرسل إليه المعروض ليس إلا المرسل إليه الخيالي للرسائل، والمرسل إليه الواقعي في العمل هو بوضوح القارئ.

عندما يوجد مقدمة افتتاحية أو قصة إطارية تتوجه إلى القارئ الواقعي، يكون الموقف أكثر تعقيداً. كذلك في "فيرتر": الناشر غير المحدد يتوجه إلى القارئ الحقيقي الذي يصبح المرسل إليه في القصة، أي أن قصة فيرتر أعيدت من خلال الناشر عبر سرده الخاص، وبمساعدة رسائل، والقارئ الذي يعد مرسلاً إليه ضمن السرد هو المرسل إليه ليس في رسائل فيرتر، ولكن في فعل الشاهد العام للناشر.

بالإضافة إلى ذلك، إذا لم يكن هذا القارئ مرسلاً إليه خيالياً (كما هو لوت LOTTE) فهو، من الآن فصاعداً خاضع لعملية تخييل لأن وضع الاتصال المتضمن فيه خيالي، والقارئ بوصفه مرسلاً إليه متخيلاً للناشر (الخيالي)، ولذلك يجب أن يكون متميزاً عن هذا القارئ نفسه بوصفه المرسل إليه الحقيقي لرواية غوته. يعود هذا الوضع المعقد للمقصد، ولمجموع مستويات الفعل التواصلي إلى أن الرواية الترسلية، مثل المذكرات الخيالية أو الرواية . اليومية، تقوم على ما يسميه ميشال غلوفينسكي المحاكاة الشكلية(38)، والذي يصف من خلال هذا المصطلح نصوصاً خيالية تخفي أفعالاً خطابية جادة. يتطلب كل تعبير بوصفه فعلاً تواصلياً قطباً تعبيرياً وقطباً استقبالياً. وتفترض حقيقة عرض فعل خطابي ولادة قطب للتعبير وقطب للمقصد متطابقين مع التعبير والمقصد الواقعيين. نضيف إلى ذلك أن عناصر المحاكاة الشكلية توجد، على الأقل تحت شكل آثار، التي تمتنع عن لعب لعبة التخفي، والتصنع، للتعبير الجاد. من هنا يتخلص المعبر بسهولة من المؤلف في كثير من المسرودات الخيالية بما فيها المسرودات التي لاتشارك في المحاكاة الشكلية بالمعنى القوي للمصطلح، مثلما يتخلص المرسل إليه الحقيقي من المرسل إليه المعروض في المسرح، الفارق بين المرسل

إليه الحقيقي والمرسل إليه الخيالي مؤثر عملياً بصورة دائمة: المشاهدون الذين هم المرسل إليهم الحقيقيون للمسرحية، ليسوا ممثلين في مستوى الفعل الدراماتيكي؛ والمرسل إليهم للتبادلات الحوارية هم من حيث المبدأ دائماً شخصيات للتخييل الدراماتيكي. يجب استثناء مواجهات المسرح الكوميدي الإغريقي والمسرح الملحمي البريختي. الموقف ليس هو نفسه في الحالتين:

في المواجهة نرى اعتداء على الفضاء الخيالي، والمشاهد بوصفه المرسل إليه الحقيقي هو الذي وُبِخ. في المسرح الملحمي نرى غالباً تخييل المُشاهد الذي هو أحياناً متورط كمرسل إليه حاضر: إنه موهم كالبروليتاريا في الصراع ضمن مجموعة من الرفاق في الحزب...إلخ

3. مستوى الوظيفة:

مثل كل الأفعال القصدية، الأفعال الخطابية هي عموماً أفعال وظيفية غائية. وهي تنشأ أيضاً لتقوم بوظيفة. ليس مدهشاً، إذن، أن يتدخل قطب الوظيفة ضمن تحديد الأسماء الجنسية، وفق النماذج المختلفة هنا أيضاً.

آ. تبدو بعض الأسماء الجنسية مرتبطة بأفعال غير تعبيرية خاصة. نعلم أن هذا المصطلح الأخير يصف مواقف خطابية، مثل: الوصف، والطلب، والصلاة، والوعد، أي أنه يستند على الهدف التواصلي الذي يقوم به الكلام المُعبَّر به. هكذا إن هدف الوصف هو أنه يمثل حالة أشياء (صحيح، أو غلط، أو خيالي)، وهدف الوعد هو أن نوعاً من الالتزام تعهد به المتكلم(39).

يؤسس سيارل(40) تضيفاً من خمسة نماذج للأفعال النطقية:" نقول لشخص آخر كيف هي الأشياء (تأكيدات)، نحاول أن نعمل أشياء للآخر (توجيهات)، نلتزم بفعل أشياء (وعود)، نعبر عن مشاعرنا ومواقفنا (تعبيرات)، ونثير تبدلات بتعبيراتنا (إعلانات) (41)".

إذا وضعنا هذه النماذج في مستوى الأفعال الخطابية المركبة المستهدفة من أسماء الأجناس، نلاحظ أن عدداً من الأسماء تشابه أفعالاً تأكيدية (هذه هي حالة كل الأسماء العائدة إلى ممارسات خطابية بالمعنى المنطقي للمصطلح: سرد، شاهد، بيان، وكذلك شبيهاتها الخيالية)، وأفعالاً تعبيرية (مثل الرثاء، وقصيدة حب، وقصيدة غنائية، والمدح، وأكثر أسماء الأجناس المنضوية تحت اسم الشعر الغنائي) نادرة هي الأسماء التي تقابل الأفعال التوجيهية (مثل الصلاة والتهويدة*) الإعلانية (مثل الأسماء المرتبطة بالنتائج، كالسحر أو القدر السيء)، والأفعال الوعدية (مثل القسم). بالإضافة إلى ذلك نرى أن الأسماء التي تستند

على أفعال توجيهية، ووعدية، وإعلانية، مرتبطة عموماً بممارسات خطابية جادة (يمكن أن تظهر أيضاً عبر المحاكاة الشكلية، وتدخل ضمن النظام اللعبي (غير الجاد)، في المقابل، إن أغلب أسماء الأجناس تعرّف الممارسات الأدبية الشرعية على أفعال خطابية ذات طبيعة غير جادة، وتفترض عدم تحقيق أفعال نطقية موازية، ويتم عدم التحقق هذا عبر المحاكاة التخييلية أو عبر التشويش التواصلي، كما في حالة الأفعال النطقية البليغة المستخدمة في الشعر الغنائي(42).

يمكن تحليل الأجناس المسرحية بصعوبة في إطار تحليل الأفعال النطقية. لا أتحدث عن التحليل الداخلي في النشاط المسرحي: لأن العرض المسرحي محاكاة للأفعال والأقوال، فإن هذه الأخيرة تحقق بوضوح الأفعال النطقية الأكثر تنوعاً. في المقابل، في مستوى الفعل التواصلي الشامل الذي يشكله عمل دراماتيكي، لايؤدي التحليل النطقي إلى نتيجة كبيرة، وذلك لأن العمل الدراماتيكي لايمتلك إلا بطريقة غير مباشرة وحدة الفعل الخطابي: إنه غالباً مونتاج لمشاهد خطابية وأفعال. في الواقع، الصعوبة تأتي هنا من أن التناقض بين السرد والعرض كتعارض نموذجين من التعبير اللغوي.

أخيراً، يجب إضافة أن بعض الأجناس مرتبطة بالوظائف النطقية المزدوجة والخاصة: هذا مايحدث في الكوميديا التي تتميز، من بين أجناس أخرى، من خلال حقيقة أنها تهدف إلى إثارة الضحك، إلى حد أنه في الاستخدام الجماهيري، الكوميديا والعرض الهادفين إلى إثارة الضحك هما عملياًأسماء مستعارة، كذلك القصة الغزلية، أو على الأقل نظيرتها الإباحية، تهدف إلى إثارة الرغبة الجنسية.

بصورة عامة، يهدف كل عمل له أهداف أخلاقية أو توجيهية إلى نتائج تعبيرية مزدوجة، لأنه يقترح تغيير تصرفات مستقبلية.

ب ـ الوجه الثاني المهم لمستوى الوظيفة هو التمييز، الذي مر سابقاً في مناسبات عديدة بين الوظيفة الجادة والوظيفة غير الجادة.

إذا كان صحيحاً أن الأدب ركام أكثر من كونه نظاماً محدداً بطريقة مشتركة، فإنه يجب عدم الاندهاش عند اكتشاف أن أسماء الأجناس لاتتواجد جميعها في الجهة نفسها من الحدود: الأدب لايختزل إلى التخييل ولا إلى أفعال خطابية غير جادة. صحيح أن أكثر أسماء الأجناس الشرعية للتقليد الأدبي الغربي تقوم على المجال اللعبي: علماً بأن بعض الأجناس غير اللعبية مثل الأدب الترسلي، والسيرة الذاتية، والتاريخ، قد دخل ضمن مجال الأدب. كذلك إذا بحثنا عن شروط التغيرات الثقافية إلى ممارسات يعتبرها الغرب أدبية، وإذا قبلنا أن كل نشاط لغوي له أساس اجتماعي وواقعي، أو الذي يفسح المجال لتركيب

لغوي متميز يمكن أن يندرج تحت عنوان الأدب، فإننا نرى أنه في عدد كبير من الحضارات، خاصة الشفهية منها، يتضمن المجال المقصود عدة أنشطة غير لعبية، مثل الرثاء، والصلوات، والأغاني الجنائزية، والأمثال، والأناشيد الدينية، والخطب الوعظية. من المفيد تحديد أنه إذا كان التمييز بين أسماء الأجناس المستندة على المجال اللعبي وبين أسماء الأجناس المستندة على ممارسات لغوية جادة، ذا طبيعة وظيفية، فإنها كلها، مهما تكن الوظيفة التي تستند عليها، تستطيع التعريف بظواهر مرتبطة بمستويات أخرى للفعل التواصلي في الوقت نفسه: هكذا يتميز التخييل ليس فقط من خلال وظيفته اللعبية (ليس كذبة، ولايهدف إلى تعليم الغلط) ولكن أيضاً من خلال وصفه التعبيري (ألغيت الضرورات المرجعية بالنسبة للعمل الشامل).

ـ الفعل الخطابي المُنجز

ترتبط المستويات الثلاثة الأولى التي استعرضناها بالموقف الواقعي للفعل الخطابي، حيث يتموضع كل عمل أدبي، مهما يكن وضعه، ضمن الفضاء التواصلي، ويجب أن يتضمن التدليل على كل اسم جنس أيضاً سمات ترتكز على هذه المستويات الثلاثة، وتكون كما هي الحال غالباً، تحت شكل فرضيات مضمرة: إذا كان مصطلح السرد يشير بوضوح إلى تحديد الإطار التواصلي، فإن مصطلح الرواية لايشير إلى ذلك إلا بصورة خفية. لأن الإشارة اللغوية عشوائية، فإن المصطلح نفسه يستطيع بوضوح أن يمتلك إشارات مختلفة، وفق الظروف التاريخية. هذا مهم أيضاً بالنسبة لمستوى الفرضيات المضمرة: هكذا يشير مصطلح كوميديا، بصورة عامة، إلى عمل مسرحي خفية، علماً بأن المعنى الواضح له ذو طبيعة دلالية؛ ولكن أتذكر أنه كان يستند في العصر الوسيط على أعمال سردية وفق طريقتها التعبيرية. مهما كانت التبدلات التاريخية للمصطلحات، ومهما يكن أيضاً انزياحها عبر التبدلات اللغوية، فإن المهم هو أن أسماء الأجناس مرتبطة بالضرورة بتحديدات الفعل التواصلي، وذلك لأن حقيقة الفعل الخطابي هي أنه فعل تواصلي.

لاتقبل مسألة معرفة إلى أي حد تفرض اختلافات الفعل التواصلي تطبيقات تركيبية ودلالية خاصة، جواباً واحداً. في حالة النصوص المكتوبة، لايمكن التعرف على الاختلافات التواصلية إلا عبر مؤشرات نصية للتخييل (مثل الوصف المباشر للأفكار والحالات النفسية لشخص ثالث)(43)، وفهارس مصاحبة للنصوص (مثلاً، عندما يُلحق عنوان العمل بالإشارة الجنسية: رواية). عندما تغيب هذه الأشياء، فإنها تهدد بأن يكون الوضع القصدي للنص غير محدد: مثل العمل LAZARILLO DE TORMES الذي اعتبر أحياناً سيرة ذاتية حقيقية، بسبب غياب كل إشارة نصية أو فهارس مصاحبة للنص تسمح بمعرفة وضعها الجاد أو الخيالي. أما فيما يتعلق بمعرفة فيما إذا كانت أسماء الأجناس تشير إلى خصوصيات واقعية تفرض حدوداً تركيبية ودلالية على الرسالة المنقولة، وراء كل الإشارات النصية التي تسمح بمعرفة الوضع التواصلي للنص، وهنا السؤال الذي لايقبل جواباً بسيطاً. تستطيع الرسالة التي هي جنس محدد من خلال مقصدها الخاص، أن تكون شعراً أو نثراً، ويمكنها أن تمتلك الموضوعات الأكثر تنوعاً دون أن تتوقف مع ذلك، عن أن تكون رسالة . على الرغم من ذلك، يفرض عليها وضعها الواقعي بعض السمات التركيبية: عنوان مباشر إلى شخص ثالث، عبارات للمقدمة والخاتمة... إلخ. كذلك تفرض الوظائف النطقية بعض المحاذير على الحقيقة التركيبية والدلالية الموازية. صحيح أن سيارل يميز بين الموقف الخطابي والمضمون الافتراضي (أي المستوى الدلالي)، ويصرح بأن المضمون المفترض نفسه يمكن أن يكون في خدمة المواقف النطقية المختلفة.

مع ذلك، تسجل الوظائف النطقية أيضاً مجالات دلالية (بل معجمية)، وتستبعد مجالات أخرى: هكذا الغناء الجنائزي المتميز من خلال وظيفة نطقية خاصة (يريد المعبر أن يعبر عن حزنه)، ويقتطع مسبقاً مجالاً دلالياً ومعجمياً خاصاً، ويستبعد من معجمه كل كلمة مناقضة تتعلق بالموت. من الواضح أن أهمية الإشارات النصية والفهارس مركزية لأنها هي التي تسمح بالتعرف على نموذج الرسالة المقصودة: "يعرف المتكلم أن نموذج رسالته يجب أن يرتكز على نموذج استخدام خاص، لأن المفسِّر لايستطيع أن يكتشف نموذج الرسالة المقصودة من المتكلم إلا عبر سمات الاستخدام، مثال المجال المعجمي، والبنى التركيبية، والموازيات ذات الطبيعة الشكلية،إلخ"(44).

سأقف لاحقاً عند مشكلة العلاقات بين الإشارات النصية للغاية التواصلية والتحديدات التركيبية والدلالية الخاصة بالعمل. ولكن أولاً يجب تقديم هذين المستويين باختصار. أكثر النظريات الجنسية أفردت القسم الأكبر للمستويات التركيبية والدلالية لأسماء الأجناس خاصة عن طريق تفسير الأسماء المرتبطة

بتحديدات الفعل التواصلي من أجل حصرها في هذين المستويين: هكذا يحاول هيغل أن يحصرها في مميزات موضوعاتية خالصة، منطلقاً من معارضة التراجيديا والملحمة بحسب طرق التعبير (45).

رأينا منذ قليل أنه عندما نعالج أسماء الأجناس دون فكرة مسبقة فإنها تحمل غالباً الشهادة على الشروط التواصلية الخاصة. ومثلما أن النظريات الجنسية هي أحد الأمكنة "لحياة" أسماء الأجناس، وفي بعض الظروف تعد مكانها المفضل، كذلك فإن الأهمية التي تعطيها هذه النظريات للطبقة الدلالية التركيبية، تشكل بدورها، إلى حد ما، القدر التاريخي لهذه الأسماء. هذا يعني أن دراسة السمات التركيبية والدلالية للأجناس قد توسع كثيراً، لذلك لن أثقلها هنا، وسأقتصر على التذكير ببعض العوامل الأساسية.

4. المستوى الدلالي

آ . **سمات المضمون** ("فاعل، ودافع، وموضوع...إلخ")، تؤدي هذه السمات دوراً مهماً ضمن أسماء الأجناس التي لاتحصى: يمكن أن نذكر عشوائياً، السيرة الذاتية، وقصيدة الهجاء، والشعر العاطفي، وقصة الخيال العلمي، واليوتوبيا، وقصة الرحالة، وقصيدة العرس، والغزل، ورواية المغامرات، والرواية الرعوية (أبطالها من الرعاة)، والشعر الريفي، والشعر الميتافيزيقي، وأغنية الشرب، وحلم اليقظة، والوصية والشعر السياسي، وهكذا إلى مالانهاية. ليس في الأهمية المعطاة لسمات المضمون مايدهش، وإن لم يكن ذلك من أجل حاجات التبسيط والانسجام النظرية (كما عند هيغل):

بعد كل شيء، يتواصل الناس فيما بينهم من أجل أن ينقلوا لبعضهم معلومات، ومسألة مضمون الرسالة وفهم محتواها، هي بصورة كاملة وطبيعية الشيء الذي يجلب انتباههم. إن مسألة استناد أغلب أسماء اجناس، خاصة الأدبية، على معايير المضمون، مؤشر، إذا كان الأمر بحاجة إلى مؤشر، وأن فرضية المرجعية الذاتية للنص الأدبي قلما تكون ممكنة بشكلها الجذري.

ب . يوجد أيضاً أسماء أجناس، التي على الرغم من عدم استنادها مباشرة على سمات مضمون خاص، فإنها ترتبط بعوائق دلالية، أكثر تجريداً: لذلك عندما ندرس الانتشار التاريخي لهذين الاسمين اللذين لايجتمعان لأنهما متناقضان وهما التراجيديا والكوميديا، فإننا نكتشف أن التناقض يرتبط غالباً بتقييمين دلاليين، يناقض الأول الفعل الرفيع والفعل الجماعي، والآخر يختص بنتيجة العمل المأساوية في حالة التراجيديا، والسعيدة في حالة الكوميديا. نعلم أنه في العصر الوسيط قام اختلافهما بصورة أساسية حول هذين التقسيمين، وكذلك حول التناقض

(الموجود في المستوى التركيبي) بين الأسلوب الرفيع والأسلوب العامي. دانتي مثلاً يبرر في كلمة الإهداء إلى كانغراند ديلا سكالا، اختياره لعنوان الكوميديا الذي قدم تحته قصيدته القصصية بالاستناد إلى نتيجتها:"الكوميديا هي نوع من جنس القص الشعري، مختلفة عن كل الأجناس الأخرى. أقول، تختلف عن التراجيديا في مادتها وأن بداية التراجيديا رائعة وهادئة، أما نهايتها أو نتيجتها فتكون ذات رائحة لاذعة ونظرة مرعبة [....]. الكوميديا، بالعكس، تكون نقطة انطلاقها نوعاً من ضربة الحظ، ولكن موضوعها يصل إلى نهاية سعيدة، كما ظهر في كوميديات تيرينس(46)."

من المفيد ملاحظة أن دانتي يضيف المعيار الشكلي، التعارض بين الأسلوب الرفيع والأسلوب العامي، ولكنه يهمل التعارض المتعلق بالموضوع (لأنه، دون شك، غير منظم في الكوميديا الإلهية). بالعكس من ذلك، في تراجيديات شكسبير، يفقد المعيار الشكلي كل مبرر بالاستمرارية، ويبقى معيار الموضوع ومعيار النتيجة.

هذا الأخير أثر في كورنيه:عند طبعتها الأولى عام 1637، وصف مسرحية السيد بالتراجيديا . الكوميديا، بسبب غياب كارثة نهائية؛ ولم يغير التسمية إلى التراجيديا إلا عام 1648.

ج . القدر القروسطي (المتعلق بالقرون الوسطى) لمصطلحي التراجيديا والكوميديا لم يكن بعيداً عن الانتهاء إلى توافق الاسمين بطرق التعبير، وإلى إعادة تفسيرهما بمصطلحات يسميها النقد الأنكلو . أمريكي "نماذج" (47)، أي بتحديدات موضوعاتية خالصة غير مرتبطة بأي تحقيق شكلي خاص، ولابطرق تعبير محددة. كذلك الحال مع جنس القصيدة الرعوية التي يمكن أن تكون أغنية، أو قصيدة ريفية، أو قطعة مسرحية، أو مرثية(48)" غالباً مايتعلق الأمر بمجردات مستخلصة من أجناس أكثر تعقيداً: هكذا يُجرد التراجيدي انطلاقاً من سمات جنسية للتراجيديا التي لاتأخذ منها إلا الخصائص الدلالية (خاصة المعيار المحتم للقدر والنهاية المأساوية)، التي تسهم في نشر المصطلح. يتطابق الشكل الوصفي عامة للمصطلحات "نموذج" مع حقيقة أنها غالباً مترافقة مع أسماء أجناس أكثر تعقيداً تشير إلى مجموعة فرعية خاصة: هكذا نتحدث عن قصيدة ريفية رعوية، وعن رواية كوميدية، وسونيتة بطولية ...إلخ. النماذج الخمسة التي يميزها فري هي: الخرافة، والأسطورة، والجنس التقليدي العالي، والجنس التقليدي الهابط، والهجاء. وكلها ذات طبيعة واحدة لأنها تقوم على العلاقة التي يقيمها البطل مع متلقي العمل ومع قوانين الطبيعة، أي على سمات دلالية. الأمر نفسه بالنسبة للنماذج الأصلية الأربعة للقصيدة العاطفية، والهجاء، والكوميديا، والتراجيديا.

يجب الإشارة إلى أن فري لايعتبر نظريته في النماذج ولانظريته في النماذج الأصلية كنظريتين جنسيتين، محتفظاً بهذا المصطلح للتصنيفات القائمة على اختلافات أشكال العرض. في حين، يبدو لي أنه لاشيء يبرر هذا التقييد وأن نظرية النماذج مثل نظرية النماذج الأصلية تظهر الاختلافات الجنسية مثلما تُظهر نظرية أشكال العرض.

د . يجب أن يُحتفظ بمكانة خاصة لمسألة الوضع الحرفي (اللفظي) أو الرمزي للبنية الدلالية. في الواقع، يمكن أن يتحقق المعنى الظاهر نصياً: ولكن يمكن أن يترك أيضاً على عاتق القارئ: في الحالة الأولى يتعلق الأمر بظاهرة نصية خالصة (يقدم النص المعنى الحرفي والتفسير الرمزي)، في حين أنه في الحالة الثانية، موضوع الخلاف هو الغاية الخطابية والمستوى الوظيفي بصورة خاصة. تقدم حكاية متبوعة بأخلاقها، في مستوى النص المُنجز، بنية دلالية بمستويين هي القصة وتحولها الرمزي؛ في المقابل، عندما تغيب الأخلاق، فإنها تكون على عاتق القارئ، أي أن التفسير الثاني، في الواقع، هو الذي يستهدفه العمل في مستوى غايته الوظيفية. وفي هذه البنية، مثلاً، تشارك الكوميديا الإلهية:"إذا أخذ العمل بحرفيته فقط فإن كل موضوعها هو حالة الأرواح بعد الموت؛ لأن فحوى القصيدة كله يدور حول مصير الأموات وظروفهم. ولكن إذا أخذنا العمل رمزياً، فإن موضوع القصيدة هو الإنسان بوصفه مالكاً للعقل، ويمثل أمام العدالة التي تُكافئ وتعاقب(49)."

يمكن القول بوضوح إن التفسير الثاني يوجد مسبقاً في قمة العمل ويتحكم بسياق هذا العمل لكي يستطيع أن يكون جاهزاً لقراءة رمزية؛ وهذا صحيح، ولكن إذا كان النص المُنجز محدداً عبر الغاية الرمزية، فإن تفسيره الثاني غير معطى في النص، بعكس مايجري في حكاية تمتلك أخلاقيتها. الفارق بين معنى ثانٍ منجز نصياً ومعنى ثان مقصود وظيفياً، يحتفظ إذن بكل استمراريته: يشكل الأولُ جزءاً من المستوى الدلالي، ويشكل الثاني جزءاً من مستوى الوظائف القصدية.

5ـ المستوى التركيبي.

استخدم المصطلح "تركيبي" بالمعنى الواسع (كما نعمل في المنطق قليلاً)، أي لوصف مجموع العناصر التي ترمّز الرسالة. وتشكل كل العناصر الشكلية جزءاً من هذا المستوى لتنفيذ الفعل الخطابي. يتعلق الأمر،هنا أيضاً، بمستوى مدروس بصورة واسعة من قبل كل النظريات الجنسية، وسأقتصر هنا على التذكير ببعض العوامل الخلافية من بين العوامل الأكثر أهمية.

آ. العوامل القواعدية (التركيبية بالمعنى اللغوي للمصطلح) يرتبط قسم كبير من أسماء الأجناس، خاصة في مجال الشعر الغنائي، بضرورات قواعدية في المستوى الافتراضي: هكذا تتطلب القواعد Lu - SHIH، الثمانية الكلاسيكية في الشعر الصيني، أن يكون يكون الصفان الثاني والثالث مؤلفين من بيتين متوازيين . مثلاً في كل مرة تأتي مجموعة اسمية متبوعة بمجموعة فعلية، في حين أنه في الصف الأول والأخير يجب أن يكون البيتان متعارضين من خلال قلب نظام الجذور من بيت إلى آخر(50).

في النظام نفسه تكون القواعد التركيبية المتناظرة مرتبطة جزئياً ببعض الأشكال الثابتة الغربية.

ب . العوامل الصوتية والنطقية والعروضية.

أهمية العوامل الشكلية لهذا الجنس في تمييز الأجناس الشعرية، في الثقافات المختلفة، معروفة كثيراً، لذلك سأركز عليها هنا. مع ذلك يجب التمييز بين الضرورات التي تفرض تقسيماً متواتراً وتلك التي تفرض شكلاً منغلقاً: ضرورة البيت الثماني المقطع في أغنية الحركة من النموذج الأول، في حين أن ضرورات السونيته، مثل ضرورات كل الأشكال الثابتة، من النموذج الثاني. يوجد جنس الموشح الغنائي الفرنسي بين الاثنين: عدد المقاطع دائماً ثلاثة، ولكن عدد الأبيات يمكن أن يصل من ستة إلى اثني عشر بيتاً، على الرغم من أن هذا العدد متساوٍ بين مقطع وآخر.

يُظهر لنا مثال الموشح الغنائي أيضاً كيف أن المصطلح نفسه يمكن أن يخضع لضرورات مختلفة، بحسب العصور أو البلدان: يوجد العامل الوحيد المشترك بين الموشحات الغنائية الفرنسية، والأنكلو . سكسونية، والألمانية، في تنظيم القصيدة ضمن مقاطع متساوية؛ في المقابل، إن عدد المقاطع ثابت في الفرنسية(51)، وحر في الموشحات الغنائية الأنكلو . سكسونية، والألمانية؛ ويحدد الموشح الغنائي الأنكلو . سكسوني بدوره عدد الأبيات من خلال المقاطع (أربعة)، في حين أنه متنوع في الموشحات الغنائية الفرنسية والألمانية.

إذا أخذنا بعين الاعتبار معيار المضمون، فإن الاختلافات تزداد أيضاً: إن الموشحات الغنائية الأنكلو . سكسونية هي دائماً سرد حوادث، أما الموشحات الألمانية فهي غالباً كذلك، ولاينطبق ذلك مطلقاً على الموشحات الفرنسية.

من بين القواعد الجنسية التي ابتكرها "أوليبو"، تظهر الضرورات العروضية والنطقية، وكذلك الصوتية أيضاً، بعدد كبير. من الواضح أن الضرورات الصوتية ليست خاصة بالشعر المنظوم، ولكنها يمكن أن توجد أيضاً ضمن نص نثري.

"الاختفاء" لبيريك رواية تسقط بعض الأحرف الصوتية (تهمل الحرف e).

التعارض بين النثر والشعر يمكن أن يكون مشمولاً تحت التعارض بين السمات العروضية والسمات النطقية، قلما يمكن تمييز النثر إلا سلبياً، أي كغياب للسمات العروضية والنطقية المناسبة. صحيح أن فري يؤيد أن النثر يمتلك إيقاعه الخاص، "الإيقاع الدلالي للمعنى"(52)، ولكن من الواضح أن الأمر يتعلق بمعيار للتمييز قلما يمكن استخدامه: بعض الأجناس المنظومة شعراً لها أيضاً إيقاعات دلالية محددة، مثلاً السونيتة، التي هي غالباً منظمة وفق التضاد الدلالي بين المثمنات والسداسيات، أو بين الثلاث رباعيات والصفين الأخيرين، (في السونيتة الإليزابيتية).

إن التعارض بين الشعر المنظوم والنثر يؤدي دوراً كبيراً في تقسيم أسماء الأجناس، لأن بعضها مرتبط بأشكال شعرية منظومة، وبعضها الآخر مرتبط بالنثر. خلال مدة طويلة، وتم التمييز بين الأدب وغير الأدب.

ت . السمات الأسلوبية:

بخصوص التراجيديا والكوميديا، استشهدت سابقاً بمسألة مستويات الأسلوب: التعارض بين الأسلوب الرفيع والأسلوب المتوسط والأسلوب الركيك، أدى دوراً لايستهان به في التقليد الأدبي الغربي، منذ العهد القديم حتى العصر الكلاسيكي، وكان دائماً مرتبطاً بخصوصيات جنسية.

بالإضافة إلى ذلك، نستطيع أن نجده كأحد العوامل للتعارض الحالي بين الأدب العالِم والأدب الشعبي، أو بين الأدب العظيم وأدب العامة. من غير المفيد التذكير أيضاً إلى أي نقطة تأثر مصير الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر في فرنسا، وفي إنكلترا، وفي بلدان أخرى، بمسائل مثل مقدمة السمات الأسلوبية النموذجية للنشاط اللغوي النثري، والمهجور من المصطلحات، إلخ. يستثنى من هذا المستوى كل الاختلافات بين أسماء الأجناس التي كانت قد تأسست على معايير قدمتها البلاغة: استخدام أو عدم استخدام استعارات أو رموز، واختيار استعارات مقبولة أو مستبعدة... إلخ.

ث . سمات التنظيم الخطابي الجمعي:

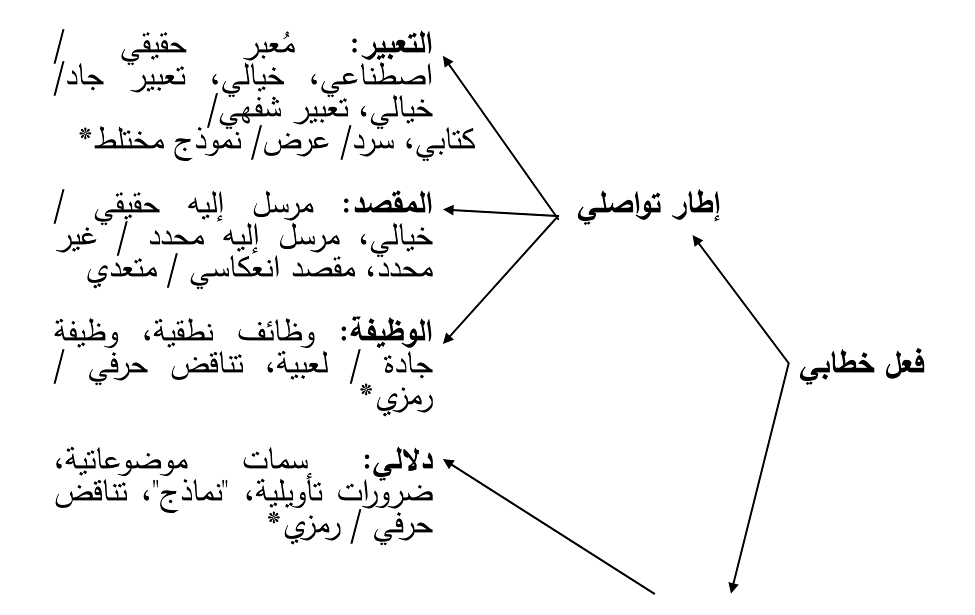
في مجال الأدب التقليدي (بالمعنى الأرسطوطالي للكلمة)، السمات الأكثر أهمية هي الخصائص الدراماتيكية والسردية. هكذا، هناك بين السمات المختلفة التي تفصل التراجيديا الإليزابيتية عن التراجيديا الكلاسيكية، مسائل وحدة الفعل، في الزمان والمكان، كذلك لايستند التعارض بين التراجيديا والدراما التوراتية لراسين على معيار موضوعاتي فقط، ولكن أيضاً على عامل دراما تولوجي . غياب أو

حضور اللحن. أما فيما يتعلق بالخيال السردي، فإنه يتضمن عدداً من الأجناس الخاصة تاريخياً التي تتميز أيضاً من خلال سمات سردية: وكذلك، مثلاً، تُعارض الرواية الترسلية بالرواية ذات الأدراج*. المعايير السردية، بعكس المعايير الدراما تولوجية، ليست محددة بالفضاء التقليدي. إنها تتجاوز، جزئياً، التعارض بين السرد التخييلي والسرد الجاد (مثلاً التمييز بين سرد الحكاية في الحكاية وسرد الحكاية المخالفة)، كما تتدخل جزئياً في تحديد الاثنين: إن إحدى السمات الجنسية للسرد الجاد في الحكاية المخالفة، هي غياب التركيز الداخلي على الشخصيات.

من الواضح أن الخصائص الخطابية مهمة إذ تسمح لنا بالتمييز داخل الأجناس غير الخيالية، بين الدراسة، والاعتراف، والمعالجة، والتقرير، والشهادة، إلخ.

ـ تعدد المراجع الجنسية وخصوصيتها المعقدة

أذكر أن العوامل المختلفة التي عزلتها سابقاً داخل المستويات الخمسة للفعل الخطابي لاتدعي الشمولية ولكنها نموذجية فقط. لايتعلق الأمر بتعداد كل الوجوه التي يمكن أن تدرس جنسياً(53)، ولكن بإظهار أن الوضوح ينقصه انسجام أسماء الأجناس ويُفسر عبر حقيقة أن الفعل الشفهي هو فعل دلالي معقد. وسنقدم فيمايلي مخططاً للاختلافات التي عثرنا عليها.



تنفيذ ←———— **تركيبي:** ضرورات قواعدية، سمات صوتية، موسيقية وعروضية، مميزات أسلوبية، تنظيم خطابي جمعي(علم السرد، وعلم الدراما).

يمكن إرجاع السمات المتبوعة بنجمة، جزئياً، إلى مستوى الفعل المتضمنة فيه: رأينا، مثلاً، أن التقسيم الثنائي بين الرمزي والحرفي يمتلك طريقتين، لأنه يمكن أن يتحقق دلالياً أو يوجد فقط كقاعدة للقراءة، إذن كغاية وظيفية، أما فيما يتعلق بالتعارض بين طرق التعبير، فإنه يتجاوز أحياناً واقع الفعل الخطابي، لأنه يمكن أن يُعاد، جزئياً على الأقل، إلى تعارض أكثر عمومية بين الحكاية الشفهية والعرض.

من بين أسماء الأجناس التي اخترتها، يستند بعضها على تحديدات لاتحصر الفعل الشفهي الذي ميزته منذ قليل في خمسة مستويات. أشرت سابقاً إلى أن طريقة الاتصال التي استفدت منها لاتأخذ في الحسبان الظرف والمكان والزمان. ولذلك، يوجد عدد من أسماء الأجناس تشكل بمساعدة تحديدات المكان أو الزمان. إن مصطلحات مثل التراجيديا الإليزابيتية، والتراجيديا الكلاسيكية، والرواية القديمة، وسونيتة من العهد الباروكي، إلخ، تحدد تقاليداً في الزمن، أي أنها تستند على أجناس تاريخية بالمعنى القوي للمصطلح. منطقها الظاهر بسيط، ويبدو أنها تقتصر على اقتطاع جزء محدد زمنياً ضمن مجموعة نصية أكثر سعة.

إن هذه البساطة تخدع، لأن الأسماء المعدلة ليس لها جميعها الوضع نفسه: من الواضح، مثلاً، أن التعديل المؤقت لاسم يستند على شكل ثابت، مثل السونيتية، ليس له المعنى الجنسي نفسه لاسم آخر مثل الرواية والذي يستند على ظواهر دلالية غامضة ومن الصعب تعدادها. هكذا، نستطيع أن نحصي، كتعديل مؤقت، تلك التي يصنعها اسم العلم للمؤلفين: تراجيديا راسينية، رواية بلزاكية، سونيتة بودليرية، إلخ. نادراً مايكون لهذه التسميات وظيفة توسعية، أي أنها لاتقتصر فقط على وصف كل الروايات البلزاكية مثلاً، ولكنها تستخدم مثل ذلك أو أكثر، من أجل الإشارة إلى خصوصية فوق جنسية للرواية (الرواية البلزاكية المختلفة).

يتواجد التعديل بحسب المكان تحت شكلين. الأول هو تعديل خصوصية جنس بحسب الجماعات اللغوية، ولكن داخل فضاء ثقافي متماسك تاريخياً إلى حد ما. هذه الظاهرة منتشرة كثيراً في الغرب: هكذا نتحدث عن الملحمة الإغريقية

والملحمة الرومانية، والرواية الفرنسية، والرواية الإنكليزية، والقصة القصيرة الإيرلندية، والقصة القصيرة الأمريكية، والغناء الغزلي البروفانسي، والغناء الغزلي الإيطالي، والرواية البيكارسكية الإسبانية، والرواية البيكارسكية الألمانية...إلخ.

الظاهرة الثانية هي ظاهرة انتقال أسماء الأجناس من ثقافة إلى أخرى. لأن موازين القوى الثقافية على وضعها الحالي، فإن أسماء الأجناس في التراث الأوربي هي التي سيطرت عامة على وصف ظواهر الثقافات الأخرى: يستخدم روث فينيغان مصطلح قصيدة ملحمية لوصف قصيدة قصصية "لجزر فيجي"، كذلك نصف بالحكايات الغنائية مختلف الأشكال الأدبية غير الغربية التي يتعاقب فيها مقاطع سردية ومقاطع مغناة (نعلم أنه في فرنسا التي جاء منها المصطلح، هناك مثال واحد باق هو أوكسان ونيكوليت). لايمكن تجنب الانتقالات، لأنه، حتى عندما نقرر الاحتفاظ بالأسماء الأصلية، لايمكننا تجنب إعطاء موازٍ في لغتنا، هذا من أجل أن يكون للمصطلح معنى بالنسبة للقارئ الغربي: لذلك سنقول إن "إيزونغو" قصيدة من مدائح "زولو" وإن "الغابوي، والبالو" هما قصيدتان غنائيتان صوماليتان، إلخ. مع ذلك، يمكن أن يثير هذا الانتقال مشاكل، خاصة عندما يتعلق بمصطلحات مرتبطة بتقاليد جنسية بقوة متميزة وخصوصية. هذا هو حال مصطلح الملحمة: يرتبط هذا المصطلح، في ثقافتنا، بطريقة داخلية بالقصائد الهوميرية؛ في المقابل، عندما ننقله إلى ثقافات أخرى، فإنه يستند على نصوص تتميز، عبر المضمون والشكل، من أعمال هومير، مثلما تتميز من الرواية الحديثة.

إنَّ وجود هذه التعديلات الزمانية والمكانية لأسماء الأجناس، يثير مسألة الاستخدام السياقي التاريخي للتحديدات الجنسية، وهذه المسألة أهملها المخطط التواصلي الذي صنعته، ولذلك سأثيرها في الفصل القادم.

في النقطة التي نحن فيها هنا، لايمكن لهذه المسألة إلا دعم النتيجة التي فرضها الأخذ في الحسبان سابقاً لتعدد أبعاد الرسالة الشفهية، مع أن أسماء الأجناس، بعيدة كلها عن تحديد الموضوع نفسه الذي سيكون "النص" أو واحد أو عدة مستويات ثابتة لهذا النص، وهي مرتبطة، بحسب الأسماء، بالوجوه الأكثر تنوعاً للأعمال الخطابية.

لنعد مرة أخيرة إلى مخططنا التواصلي. استطعنا سابقاً الإشارة إلى أن الأسماء المختلفة لاتستند كلها على مستوى واحد على الأقل. من الواضح أننا نفكر مباشرة بالأشكال الثابتة بتحديدات تركيبية خالصة.

هكذا يبدو أن شعر الهايكو الياباني يستند تحديداً على ضرورات مقطعية: قصيدة من سبعة أو خمسة مقاطع. كذلك تخضع قصيدة اللو . شيه لضرورات

مرتبطة بعاملين للمستوى التركيبي: العامل العروضي (رباعيتان مؤلفة كل واحدة منهما من صفين من المقاطع الخماسية أو السباعية) ورأينا ذلك سابقاً، والعامل الثاني هو العامل القواعدي (توازي الأبيات ذات الصفوف الثنائية أو الثلاثية، وقلب النماذج القواعدية بين البيتين في الصفين الأول والرابع). أما في حالة الأشكال الثابتة، فإنه من النادر أن تبقى القواعد تركيبية خالصة: هناك ميل لدى الأثر المؤطِر للأعمال الموجودة مسبقاً ضمن شكل ثابت، أن يشتمل شيئاً فشيئاً على مستويات أخرى ضمن القانون الجنسي، خاصة المستوى الدلالي. لا أعرف إذا كان الأمر كذلك في قصيدة "الهايكو أو اللو . شيه".

ولكن من الواضح أن الأمر كذلك في السونيتة: إذا كانت قواعدها الأصلية عروضية خالصة (مثمنات وسداسيات، موزعة بانتظام ضمن رباعيتين ومقطعين ثلاثيين، بالإضافة مؤقتاً إلى قواعد متعلقة بالقافية)،

فإن الضرورات الدلالية تشترك معها بالتدريج. من أجل البقاء في فرنسا، يرى بوالو مثلاً أن المقطعين الثلاثيين يتميزان "عبر المعنى" (الفن الشعري، النشيد الثاني)، ويفرض تيدور بانفيل تنظيماً دلالياً ثنائياً : بناء التوتر الدلالي ضمن الأبيات الثلاثة عشر الأولى، وارتخاء هذا التوتر في البيت الأخير الذي يجب أن يكون القمة.

في نهاية المطاف، هناك غموض في طرح المسألة: إذا كان هناك مايصعب نفيه، فإنه التنوع السياقي لمعنى المصطلحات الجنسية، أي أن يستطيع الاسم نفسه الاستناد بحسب استخداماته، على عدد كبير من العوامل لذلك تستند المصطلحات، في قسم كبير من استخداماتها على ضرورات متعلقة بالتعبير وحده، مثل السرد أو الدراما في المقابل، ضمن سياقات خاصة (مثلاً، على غلاف رواية فرنسية معاصرة)، يمكن أن يتعارض السرد مع الرواية أي مع إحدى نظيراتها بحسب الاستثناء الصيغي. كذلك في القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، توقفت الدراما عن وصف المسرح كما هو وعارضت التراجيديا والكوميديا، اللتين كانتا تابعتين لها فيما مضى (54).

في هاتين الحالتين، توقفت المصطلحات المقصودة عن الاستناد فقط إلى المستوى التعبيري (طرق التعبير)، وبدأت بوصف خصوصيات دلالية مثلاً هناك ميل لدى المصطلحات التي ارتبطت بشدة بممارسات لغوية جادة لأن تبقى مستقرة. وهي تستند غالباً على سمات الفعل التواصلي. لذلك يستند مصطلح الوعظ فقط على الهدف العملي الخاص بالخطاب، ويترك كل وجوهه الأخرى

غير محددة: على الرغم من بوسوي، وبوردالو، أو الكاردينال نومان، احتفظ المصطلح بهذه المرجعية الخطابية العامة، على حساب تعقيداته التاريخية.

كذلك الأمر بالنسبة للمذكرات الخاصة، المتميزة في الوقت نفسه عبر المستوى التعبيري (معبّر حقيقي)، وانعكاسية المقصد (هوية المعبّر والمرسل إليه)، وعبر وظيفتها الحقيقية (هدف النص بوصفه ذات طبيعة مقوية للذاكرة): على الرغم من التحرر الحديث للممارسة المقصودة كجنس أدبي، فإنها مازالت مصنفة بحسب هذه الطرق الخطابية العامة. صحيح أن الأمر يختلف بالنسبة للرسالة، لكن الممارسة الخطابية تأخذ خصوصيتها من حقيقة أن الأمر يتعلق بتعبير مكتوب(55)، موجه إلى مرسل إليه محدد، فردي أو جماعي، حقيقي أو خيالي: في العصر القديم تم تمييز ليس أقل من تسعة وأربعين شكلاً من الرسائل. دون حساب الأجناس المتعددة للمراسلات المهنية، عرفت الرسالة الخاصة عدة نماذج جنسية فرعية، مثل رسالة العزاء، ورسالة التهنئة، ورسالة الالتماس، إلخ. ولكن نرى أن هذه الخصوصية للمصطلح تعود إلى أن الرسالة يمكن أن تشغل عدة وظائف نطقية، وتقوم بأعمال تواصلية مختلفة.

أظن أن أغلب أسماء الأجناس تُستثمر من الفعل التواصلي والرسالة الموجهة في الوقت نفسه. كذلك الأمر في أغلب الأسماء المرتبطة بممارسات أدبية تركيبياً والتي من أجلها يتفوق الرجوع إلى صنف من النماذج النصية على التحديدات التواصلية الخالصة.

يكفي التفكير بالأجناس القديمة الكبيرة: الملحمة، والتراجيديا، والكوميديا، وكذلك بالأجناس الحديثة؛ وهي تستند كلها على خصوصيات ذات إطار خطابي (طريقة التعبير مثلاً)، والرسالة المنفذة (تحديدات موضوعاتية وشكلية). هذه هي أيضاً حالة الأسماء المرتبطة بالأجناس الصغيرة سواء أكانت نثرية أم شعرية: مثل الحكاية، وقصيدة الهجاء، والموشح الغنائي، والقصيدة الوصفية، والأهجية، والسوتي*، والقصيدة الغنائية الرعوية، وقصيدة العرس، والتمثيلية الفكاهية، والحكاية الشعبية المنظومة، إلخ. يمكننا أن نُظهر أن كل هذه الأسماء تنظم فرضيات متعلقة بالفعل التواصلي مع تحديدات للمستوى الدلالي أو التركيبي: وبذلك تكون الحكاية الشعبية سرداً (تحديد طريقة التعبير) في أبيات ثمانية المقاطع (تحديد تركيبي) ذات مضمون طريف أو تثقيفي (تحديد دلالي)؛ والقصيدة الغنائية الرعوية هي أغنية حوارية (مستوى التعبير) قصيرة بصورة عامة (مستوى تركيبي)، ذات تفسير رمزي وتقدم غالباً حيوانات (مستوى دلالي).

في الواقع، منذ أن يرتبط اسم الجنس داخلياً بصنف شائع ومحدد تاريخياً، كما هو الأمر بالنسبة لأسماء الأجناس الصغيرة التي تعرضنا لها، فإن الثقل

الرئيسي لمعناه يقع على السمات الدلالية والتركيبية، لأن الانتباه الجنسي يتركز على الأعمال التي تشكل الصنف، أكثر من الفعل التواصلي الذي تُؤطره هذه الأعمال. السبب نفسه يفسر أهمية مستوى الرسالة المنجزة (وجوه دلالية وتركيبية) في أسماء الأجناس الكبيرة، المرتبطة بموروث أدبي قائم: العمل ونتيجته يتفوقان على الفعل التواصلي. وكذلك أيضاً الموقف نفسه الذي يتفوق بالنسبة لكل الأسماء التي تشير إلى نصوص في عصر تاريخي أو من أدب قومي خاص. لذلك فإن بعض المصطلحات مثل: دراما قروسطية، ودراما إليزابيتية، ودراما كلاسيكية، أو دراما باروكية، لاتستند فقط على تحديد تأريخي خالص للنصوص التي بالإضافة إلى ذلك، ستكون موازية، بمعنى أنها ستقوم على الإطار التواصلي نفسه (دراما)، ولكنها ستحدد أصنافاً جنسية خاصة من وجهة نظر موضوعها وشكلها. كذلك الرواية التثقيفية تصف عدداً من نصوص الأدب السردي الألماني من القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين، من فيلاند إلى موزيل، وتوماس مان، مروراً بغوته، وتحدد وثيقتها النصية ليس فقط في مستوى التعبير (يتعلق الأمر بتخييل سردي مكتوب)، وفي مستوى المقصد (المرسل إليه هو القارئ الحقيقي، أي أنه لايوجد مرسل إليه فوق خيالي)، ولكن أيضاً في المستوى الدلالي (الموضوع: تثقيف الإنسان)، وفي المستوى التركيبي (أكثر دقة السردي: السرد هو حكاية مخالفة وتاريخية).

لايجب الاعتقاد بأن هذا التعقيد في المستويات النصية المعروفة محدود بأسماء الأجناس السياقية تاريخياً ومكانياً. يمكن أن يتواجد هذا التعقيد أيضاً في أسماء الأجناس المرتبطة قليلاً بسياق خاص: كذلك الأمر في حالة الأجناس فوق النصية التي درسها جيرار جينيت وهي المحاكاة الساخرة، والتنكر، والنقل والمعارضة*، والحمل والتصنع، التي ترجع إلى تحديدات تركيبية ودلالية (معرفة علاقة تحول أو محاكاة بين نصين أو بين نص وأسلوب)، ووظيفية أيضاً: المحاكاة الساخرة والمعارضة لهما غاية لعبية، والتنكر والحمل لهما غاية نقدية، أما النقل والتصنع فلهما غاية جادة (56).

يبقى إيضاح نقطتين متعلقتين بتعدد مستويات الفعل الخطابي التي تستثمرها أسماء الأجناس، وإذن بتعدد معايير الهوية الجنسية.

النقطة الأولى مرتبطة بالتمييز بين مستوى الفعل التواصلي وفعل الرسالة المنجزة.

يمكننا أن نتساءل إذا لم يكن من الأفضل أن نرى في الإطار التواصلي مجرد وجه بسيط للحقيقة المادية للنص، أكثر من كونه حقيقة خاصة. لنأخذ حالة

المذكرات الخاصة: أيدت أنها في مستوى إطارها التواصلي تتحدد كفعل لمقصد منعكس ووظيفة تقوية الذاكرة، ولذلك فإن هاتين الميزتين تمثلان أيضاً حقيقة نصية، كغياب كنية الشخص الثاني، بصورة عامة، ووجود بنية خطابية متقطعة، وحضور مؤشرات تاريخية إلخ.

كذلك بالنسبة للرسالة: يعرّف اسم الجنس تعبيراً ونوعياً (رسالة مكتوبة)، وغاية خاصة (مرسل إليه محدد)، كما يعرف أيضاً سمات تركيبية ودلالية: وجود ضمير الشخص الثاني، وأهمية الإشارات التنبيهية (تعابير مهذبة أو مودة)، إلخ. يمكن الإكثار من الأمثلة، وحقيقة الأفعال أكيدة.

ومع ذلك لاتهدد التمييز بين مستوى الإطار التواصلي ومستوى الرسالة المنجزة. في الواقع، ليست السمات التركيبية والدلالية التي أحصيتها إلا الأثر، في مستوى الرسالة المنجزة، للأطر الخطابية التواصلية الخاصة بالمذكرات أو الرسالة. القوة المعرّفة للاسم ليست أقل ارتباطاً في الإطار التواصلي. من هنا تأتي ضرورة التمييز بين شكلين من الأفعال التركيبية والدلالية: تلك التي تسمح لنا بالتعرف على الإطار التواصلي (والتي ليست إلا النتيجة لتحديدات جنسية تتواجد في مستوى هذا الإطار)، وتلك التي تنفذ تحديدات جنسية تركيبية خالصة أو دلالية. هذه الظاهرة معروفة جيداً في تحليل النشاطات اللغوية: في أي تعبير، مثلاً: "هل عاد ثانية؟" يمكننا تمييز المضمون المفترض "أنه عاد" لطرق الفعل الخطابي، وبالنظر إلى ذلك، التساؤل، وأيضاً الإشارات التركيبية التي تنتج عنه وإشارة الاستفهام كذلك في مستوى الأفعال الخطابية المركبة المستهدفة من أسماء الأجناس، من الضروري بصورة كاملة التمييز بين ثلاثة أوضاع وظيفية ممكنة للحقيقة النصية: يمكن للخصوصيات التركيبية أن تكون مستقلة (كما في حالة القواعد العروضية)، وأن تخضع لضرورات شكلية خالصة؛ ويمكنها أن تعطي شكلاً للمضمون الدلالي المنقول (في السرد يكون الأمر كذلك في مختلف السمات السردية التي تثبت طرق تقديم القصة، أي المضمون الدلالي)؛ وأخيراً يمكنها أن تكون المؤشرات لخصوصية الإطار الخطابي. هذه الوظيفة المركبة ليست مستغربة، لأن البنية التركيبية، في الأدب المكتوب على الأقل، أي النص بالمعنى المادي للمصطلح، هي الحقيقة الوحيدة للرسالة، الحقيقة التي من خلالها يتم الإمساك بكل المستويات الأخرى، ويتم إعادة بناء الفعل التواصلي العام.

تتعلق النقطة الثانية بالقوة التعريفية لأسماء الأجناس: بالتأكيد، لاتكون درجتها هي نفسها دائماً.

إذا كانت بعض الأسماء، مثل السرد، والدراما، والسونيتة، والرسالة، والقصيدة الوصفية أو الغنائية من القرون الوسطى، والحكاية، تحدد بدقة امتدادها

(لأسباب متعارضة أحياناً: بفضل وضعها العام جداً في حالة السرد مثلاً، وبالعكس بسبب وضعها المحصور جداً في الزمان والفضاء بالنسبة لاسم مثل القصيدة الوصفية أو الغنائية القروسطية)، فإن بعضها الآخر ينبثق بعد عملية صعبة جداً. لذلك من الصعب تمييز استخدامات مصطلح القصة في بعض الظروف عن استخدامات مصطلح الحكاية أو الرواية (يصف ستاندال "شارترية برام" بالقصة)؛ وكذلك الأمر بالنسبة للقصة القصيرة الأنكلو . سكسونية، هذا المصطلح (الجنس) الذي من الصعب تمييزه عن الاسكتش (مشهد مسرحي قصير) أو عن الحكاية التي يصعب تمييزها، ضمن بعض السياقات، عن الشكل الروائي أو القصة (57).

يوجد عدم التحديد نفسه، على الأقل في مستوى الدراسات الألسنية، في حالة الرواية: في العصر الوسيط لم يكن المصطلح يتطابق مع الجنس نفسه للنصوص إلا في القرن التاسع عشر مثلاً. لماذا هذا التنوع في القوة التعريفية لأسماء الأجناس؟ دون شك هناك عدة أسباب.

لقد غيرت بعض الأسماء مرات عديدة، وأحياناً بصورة جذرية معايير التعريف ، والتطبيق عبر تاريخها: منذ اللحظة التي تتغير فيها معايير التعريف، لم يعد من سبب لوجود تقارب وحيد بين كل النصوص المجموعة تحت الاسم نفسه. هذا يفسح المجال أحياناً لمواقف غريبة: يعطي الأب رابان، المتأثر بهوراس، مكاناً شرعياً لما يسميه "ساتير"*، ويضع هذا النوع مباشرة بعد الملحمة، والتراجيديا والكوميديا، ولكن، في حين أن هوراس يستند على الدراما الساتيرية، فإن رابان يفكر بأهجيات جوفينال، أي أن ننتقل من جنس محدد شكلاً وموضوعاتياً (عرض دراماتيكي، وخليط من العناصر التراجيدية والمضحكة) إلى جنس محدد فقط في المستوى الموضوعاتي، وأيضاً لايرتبط هذا التركيب الموضوعاتي كثيراً مع الأول (تريد أهجيات جوفينال أن تكون كاشفة في حين أن المقاطع المضحكة في الدراما الساتيرية كانت مسلية فقط) (58).

بالإضافة إلى ذلك، الوظيفة المشتركة التي افترضتها حتى الوقت الحاضر لأسماء الأجناس، وهي أن تكون مصطلحات تصنيفية خالصة، لاتأخذ بعين الاعتبار تعقيداتها الواقعية. تمتلك أسماء الأجناس القائمة الوظائف الأكثر تنوعاً، كذلك تولد ضمن الظروف والغايات الأكثر تنوعاً: إن اعتبارها ببساطة كأسماء وأصناف خاضعة إلى وظيفة مشتركة، التي هي وظيفة التصنيف، يعني إعطاء صورة مبسطة جداً لوضعها التواصلي. تمتلك التسمية الجنسية جزئياً خاصية مرجعية ذاتية، بمعنى أنها تفرض مركباً حاسماً: عندما يغير "هوبكان" في "سونيتاته" الثلاثيات بالرباعيات، ويخرق القاعدة الثابتة ظاهرياً القائمة على أربعة

عشر بيتاً، فإنه لم يتوقف عن وصف مقطوعاته باسم السونيتة. وبذلك يبدل في تعريف السونيتة، أو يجعلها، على الأقل، تحت شكل كلاسيكي أقل إجبارية: تؤكد قاعدة الرباعيتين والمعايير التي تتطلبها، في بعض الحالات، استراتيجيات حاسمة وليس إجراءات وصفية. يبدو التنوع الوظيفي للتسميات الجنسية منذ اللحظة التي نميز فيها بين التعريفات الجنسية التي هي من صنع الكاتب نفسه والتعريفات التي تعود إلى النقاد والمنظرين والاستخدام اللغوي المجهول أو نقول بصورة أخرى: إن دوافع التعريفات الجنسية "الداخلية" بعيدة عن أن تكون مقتصرة دائماً على دوافع التعريفات "الخارجية": تصنيفية أو وصفية (أو نرى الاثنين معاً) في الحالة الثانية، وتخضع غالباً لاستراتيجيات أكثر تعقيداً في حالة "تعميد" نظمية.

إن وظيفتها، التي تشكل جزءاً من منظومة مرفقات النص (59) بصورة عامة،(صفحة العنوان، تمهيد، تنبيه القارئ، إلخ)، هي براغماتية بصورة أساسية: قاعدة القراءة، وكذلك أيضاً محاولة إعطاء الشرعية للممارسة الأدبية للكاتب، خاصة في عصور يكون فيها للنظريات الخارجية المنشأ نفوذ قوي على المؤسسة الأدبية. لايتقاسم كل الكتاب بالضرورة رأي بلان الشاب الكاتب لباترنوس: "أفكر بتسمية هذه الترهات التي كتبتها بأحد عشر مقطعاً، دون الرجوع إلى شيء آخر غير البحر المختار. تستطيع أنت أن تسميها قصائد هجاء، أو قصائد غزلية، أو قصائد ريفية، أو "كما يفعل كثير من الناس" قصائد، أو التسمية التي ترضيك: أنا لن أسميها إلا ترهات (60)".

قلت سابقاً إن اختيار التسمية الجنسية، خاصة في عصر الكلاسيكية الفرنسية، لم يكن قراراً بريئاً: كان "صعود" مسرحية السيد من الوضع التراجيدي . الكوميدي إلى وضع التراجيديا، يعود إلى موازين قوى بين المؤلف والمؤسسة أكثر من كونه نتيجة نضوج تدريجي لمعايير التحليل والتصنيف (سيكون العكس صحيحاً غالباً: يسمح مصطلح تراجي . كوميدي بالتعرف على خصوصية "السيد"، غياب الكارثة النهائية، التي أخفتها من جديد التسمية اللاحقة) إن إضفاء التسمية الجنسية على نص مالايفرض آلياً أن تكون القواعد المطبقة حقيقة، أو السمات المقدمة، مقتصرة على القواعد المشتركة للاسم الجنسي المختار. من السهل تعداد الروايات التي لم تعنون كما هي إلا من خلال حذر مشروع، في حين أن الأمر يتعلق بسيرة ذاتية (غير خيالية: التسمية الذاتية لعمل يمكن، إذن، أن تزيل وضعه القصدي والتواصلي الحقيقي)(61).

من السهل التعبير عن الخاتمة النهائية التي يفرضها هذا التحليل لمرجعية أسماء الأجناس: من العبث الأمل في العثور على هوية ضمن اختيار المستويات النصية الملائمة التي تحتفظ بهذه الهوية، حتى إذا وضعنا بين قوسين تنوع

الوظائف التي يقوم بها التعريف الجنسي، أي حتى إذا أخذنا بعين الاعتبار فقط وظيفتها المعرفية، ويبدو لي هذا مشروعاً من أجل الهدف الذي أسعى إليه هنا. مع ذلك، هل هذا يعني أن المجال الواسع لأسماء الأجناس محروم من كل تمييز داخلي مناسب؟ سيقلقنا هذا السؤال فيما بعد. في هذه اللحظة هناك نتيجة واحدة مهمة: من وجهة نظر جنسية لايوجد هوية نصية غير نسبية إلى مستويات الرسالة المستثمرة من قبل اسم الجنس. بدلاً من العلاقة الظاهرة البسيطة بين النص والجنس، تدخل العلاقات المركبة غير المتجانسة بين مختلف وجوه الأفعال التواصلية والعلاقات النصية، أو بين مختلف أشكال تعريف النص ومختلف أسماء الأجناس: القول عن نص بأنه موعظة وعن آخر بأنه سونيتة لايعود فقط إلى تصنيفهما وفق جنسين مختلفين، ولكن أيضاً بسبب المعايير المختلفة للهوية النصية: فعل تواصلي في الحالة الأولى، وتنظيم شكلي في الحالة الثانية. كذلك القول عن هذه القصيدة أو تلك بأنها سونيتة أو قصيدة غزل، يعني مقاربة النص نفسه وفق المعيارين المختلفين للمعرفة، وهما المعيار الشكلي والمعيار الدلالي.

بالإضافة إلى ذلك، إن الهوية الجنسية في أي مثال من الأمثلة التي مرت معنا لاتتطابق مع النص كمجموع تعبيري – دلالي: ليس فقط النص الكامل المميز عبر اسم الجنس، ولكن الفعل التواصلي الشامل أو الشكل المغلق، وهذا، كما رأينا، لايعني الشيء نفسه، إن النص هو تنفيذ الفعل أما الشكل فليس إلا وجهاً للنص.

- الهوية الجنسية وتاريخ النصوص -

- ما الجنس الأدبي -

- عمل بيير مينارد:

إن صعوبة مشكلة الهوية الجنسية للأعمال الأدبية لاتعود فقط إلى أن النصوص هي أفعال معقدة دلالياً، ولكنها مرتبطة أيضاً بحقيقة أن الأعمال، سواء كانت مكتوبة أم شفهية، تمتلك الصفة التاريخية دائماً. لا نستطيع الوصول إلى الحقيقة الكاملة لكل نشاط لغوي سياقي إلا إذا استطعنا تثبيته ضمن هذا السياق.

في الأعمال الأدبية، يشكل اختلاف السياقات التي رأى فيها عملان ينضويان تحت اسم الجنس نفسه، النور وتعدد السياقات التي يعاد فيها تنشيط العمل نفسه، عاملين. يجب أخذهما بعين الاعتبار عندما نطرح على أنفسنا مسألة الهوية الجنسية، مع إعطاء هذه الأعمال الأدبية المعنى الواسع جداً للروائع والوثائق اللغوية المحتفظ بها فيما وراء مهمتها الأولية (هذا يتضمن عملياً كل فعل تواصلي مكتوب وعدداً من الأفعال الشفهية). لنبدأ من «بيير مينارد مؤلف دون كيشوت» لبورج. نعلم أن من بين أعمال هذا الكاتب الفرنسي هناك مقطع يتألف، بحسب رأي المؤلف الأرجنتيني، «من الفصل التاسع والفصل الثامن والثلاثين من القسم الأول من دون كيشوت، ومن مقطع من الفصل الثاني والعشرين». (1)

يؤكد بورج على حقيقة أن مينارد لم يحقق انتقالاً: بطله ليس كيشوتاً حديثاً ولكنه كيشوت سرفانتس. مع ذلك لايتعلق الأمر بنسخة عن عمل سرفانتس ولكن بنص مستقل، على الرغم من أنهما يتطابقان «كلمة كلمة وسطراً سطراً» (2). معنا إذن، على الأقل بالنسبة للمقاطع التي كتبها مينارد، نصان لايمكن تمييزهما تركيبياً ولكنهما عملان فنيان مختلفان.

الاختلافات متعددة. بذلك، يظهر لنا بورج أن نص مينارد أكثر براعة من نص سرفانتس: «يعارض عمل هذا الأخير بفظاظة بين التخيلات الفروسية والواقع الفقير البروفانسي في بلده، أما مينارد فإنه يختار واقع بلد كارمن خلال عصر ليبانت ولوب دوفيغا. [...] هذه المقارنة بين دون كيشوت لمينارد وعمل سرفانتس كاشفة. كتب هذا الأخير مثلاً (دون كيشوت، القسم الأول، الفصل التاسع: «الحقيقة التي تكون فيها الأم هي التاريخ، منافسة للزمن، وإبداع للأفعال، وشاهد على الماضي، ومثال عن الحاضر ومعرفة له، وتحذير للمستقبل». كتب هذا الكلام في القرن السابع عشر من قبل «العبقرية المجهولة»، سرفانتس، وهو مجرد ثناء بلاغي للقصة. في المقابل، كتب مينارد: «الحقيقة التي تكون الأم

تاريخها، منافسة لزمن، وإبداع للأفعال، وشاهد على الماضي، ومثال للحاضر ومعرفة له، وتحذير للمستقبل». التاريخ هو أم الحقيقة، والفكرة خادعة. لايعرّف مينارد المعاصر لوليام جيمس التاريخ كبحث عن الحقيقة ولكنه أصلها. الحقيقة التاريخية، بالنسبة له، ليست هي ما جرى. مصطلحات النهاية، مثال للحاضر ومعرفة له، تحذير للمستقبل، هي واقعية بفظاظة. التناقض بين الأسلو بين واضح أيضاً، الأسلوب القديم لمينارد غريب، ويخطىء في بعض الانفعالات، ليس الأمر كذلك بالنسبة لسابقه، الذي كان يجيد الإسبانية الدارجة في عصره»(3)

إذا لخصنا براهين بورج يمكننا القول إن نص مينارد، يتميز عن نص سرفانتس بنقطتين، على الرغم من أنه مماثل له تركيبياً:

آ – **أسلوب مينارد قديم**، وهو مؤلف من بداية القرن العشرين، وربما يوضح هذا الأصل الأجنبي للمؤلف، الذي كان قد تعلم، دون شك، اللغة في المدرسة، ويعرف بصورة أفضل الإسبانية الممارسة اليوم، في حين أن سرفانتس يستخدم الإسبانية الدارجة في عصره، أي في القرن السابع عشر.

ب – تغيرت العناصر الموضوعاتية والوظيفة التأويلية. العناصر الموضوعاتية: يقابل سرفانتس الواقع البروفانسي في عصره مع المُثُل الفروسية، أما مينارد فقد كتب قصة خيالية تاريخية تجري في إسبانيا ليبانت ولوب دوفيغا. الوظيفة التأويلية: تغير السياق التاريخي للأصل يعيد التعبير نفسه إلى حقلين تأويليين مختلفين، لأن التأكيد نفسه حول التاريخ ليس عند سرفانتس إلا شكلاً بلاغياً تقليدياً، في حين أنه عند مينارد يعبر عن مواقع الفلسفة الواقعية لوليم جيمس. سأسمح لنفسي بإكمال تحليل بورج، بإضافة اختلاف ثالث، له طبيعة جنسية:"

ت – قصة سرفانتس ضد الرواية أو محاكاة ساخرة للرواية الفروسية، أما عمل مينارد فهو إما رواية تاريخية، أو رواية نفسية (قصة جنون وهمي)، أو رواية ميتافيزيقية (نفكر بالقراءة الوجودية لدوكيشوت من قبل أونامونو)، أو معارضة لجنس المحاكاة الساخرة من قبل سرفانتس وآخرين، أو، على الغالب، كل هذه الأشياء مجتمعة. إن الاختلافات الأسلوبية، والتأويلية، والموضوعاتية، التي يحصيها بورج، مرتبطة بهذه الاختلافات الجنسية.

لذلك إن أسلوب مينارد القديم يمكن أن يكون مؤشراً على جنس الرواية التاريخية، ولكن يمكن أن يشير أيضاً إلى جنس المعارضة.

في الواقع، يُظهر تناقض "بيير مينارد" مؤلف "دوكيشوت" شيئاً بسيطاً: النص ليس فقط سلسلة تركيبية ولكنه أيضاً فعل تواصلي، ولذلك فإن الهوية من

خلال زمن السلسلة التركيبية لاتكفل هويته كرسالة. مما لاشك فيه أن الهوية التركيبية ضرورية، ولكنها غير كافية: لكي يكون هناك هوية للرسالة، يجب أن يكون هناك أيضاً هوية للسياق (بالمعنى الواسع الذي أعطيه لهذا المصطلح هنا).

من أجل قول الشيء نفسه بطريقة أخرى: لايمكن أن يكون للرسالة معنى إلا ضمن سياق ومن خلال هذا السياق، لذلك فإن الهوية السيميائية للنص متنوعة سياقياً، أي أنها لاتنفصل عن الموقف التاريخي الذي وُجد فيه هذا النص. من أجل العثور على الفعل القصدي "الأصلي" يجب أيضاً "العثور" على السياق الأصلي المرسل . المستقبل: إعادة التحقيق التي يطمح إليها "أحيانا" التاريخ الأدبي، ولكنها ليست، بالتأكيد، الهم الرئيس للقارئ المتوسط. لقد دفع بورج هذا البرهان حتى معارضة غياب الهوية النظمية والقرائية بصورة شاملة مع المحافظة على هوية تركيبية ضيقة. في الحقيقة، تبدو الأشياء أقل وضوحاً: التبادل نادر بين الهوية الضيقة والاختلاف الجذري، وغالباً في داخل الطيف المتواصل الذي يمتد بين هذين الطرفين يجب وضع التنوع السياقي للأفعال التواصلية. بعد كل شيء، تحول السلسلة التركيبية الفعل التواصلي إلى مادة، ولانرى بوضوح كيف يستطيع الاثنان أن يستقلا عن بعضهما بصورة شاملة.

على الرغم من هذا التقييد المهم، يحتفظ الرأي . المجرب لبورج بقيمته، حتى من أجل مشكلة الأجناس الأدبية:

الهوية الجنسية لنص معين متنوعة سياقياً، في بعض الظروف وإلى درجة معينة، بمعنى أنها تعتمد على المحيط الماوراء . نصي والتاريخي الذي حقق فيه النص كفعل تواصلي. سأقتصر هنا على تنوع السمات الدلالية والتركيبية لأنها ستظهر في الفصل القادم. بالإضافة إلى ذلك، إن هذا التنوع وفق السياق يتجلى بطريقتين مختلفتين يجمع بينهما خيال بورج الذي يفترض تطابقاً كاملاً بين نص سرفانتس ومقاطع مينارد.

من جهة أخرى يوجد تنوع في المرجعية الجنسية للسمات النصية المتماثلة المنتمية إلى نصوص مختلفة مكتوبة في عصور مختلفة.

إذا كانت حالة مينارد تشكل في الواقع تناقضاً، فذلك لأن بورج يفترض وجود عملين مختلفين كمياً وأنطولوجياً*، لأنهما ناتجان عن شخصين مختلفين(سرفانتس ومينارد)، مع التأكيد على أن هذين العملين. يشتركان في كل السمات النصية التي تسمح بالتعرف عليهما، وإذن فهما في مستوى معين، مثالان لنص واحد، ولكن بتناقض. في الواقع الأدبي الحقيقي التناقض يتفكك، لإفساح المجال أمام مشكلتين حقيقيتين، مرتبطتين، ولكنهما مع ذلك متميزتان: إعادة

التحقيق الاستقبالي للنص نفسه في عصور مختلفة، واستخدام السمات النصية المرتبطة بأجناس خاصة داخل نصوص غير متماثلة بعيداً عن هذه السمات.

ـ السياق وإعادة الخلق الجنسي.

لننطلق من الظاهرة الثانية: ما الذي يحدث عندما يستعير مؤلف، من القرن العشرين، سمات جنسية من جنس توقفنا عن ممارسته منذ زمن معين، مثلاً منذ القرن السابع عشر؟ هل تستمر السمات الدلالية والتركيبية المناسبة في التعبير عن التحديدات الجنسية مثلما كان الأمر في القرن السابع عشر؟ رأينا أنه بالنسبة لعمل بيير مينارد الجواب هو النفي. بالتأكيد، عندما يعيد إنتاج نص سرفانتس كلمة كلمة، فإنه يعيد إنتاج السمات الدلالية والتركيبية التي سمحت في عصر سرفانتس، بتحديد القصة كنقيض للرواية أو كمحاكاة للرواية الفروسية، ومع ذلك، فإن نص مينارد ليس محاكاة ساخرة للرواية الفروسية، ولكن كما رأينا هو رواية تاريخية، أو رواية نفسية، أو معارضة أو الأشكال الثلاثة مجتمعة. لجعل الموقف أكثر تصديقاً، نفترض أن مينارد لم يعد إنتاج دون كيشوت نصياً، ولكنه اقتصر على إعادة استخدام بعض السمات الجنسية المناسبة في القرن السابع عشر .ويمكننا أيضاً تبديل المؤلف مينارد بقارئ حديث لدون كيشوت، كما أحب النقد الجديد، الذي سيجرّد (من خلال الجهل أو من خلال الاهتمام بالمنهج) كل معرفة وراثية متعلقة بمكان التثبت التاريخي لرواية سرفانتس، والذي سيعاملها ببساطة كأحد النماذج لمكتبة واسعة متزامنة حقيقة أو مستبطنة، ملغياً بذلك كل اختلاف تأريخي.

مثل هذا القارئ سيقرأ دون كيشوت في علاقتها مع سياقها الجنسي الذي لم يعد هو نفسه سياق عصر سرفانتس: ستكون الاختلافات التي تميز قصة مينارد من قصة سرفانتس هي نفسها. ولكن بما أن الاستخدام الإبداعي للسمات الجنسية هي التي تهمنا حالياً، يجب أن نبقى على موقفنا بالنسبة لتناقض بورج، "والقابل للتصديق". كيف تُفسر التغيرات المؤثرة في السمات النصية المتماثلة؟ بعض السمات التي كانت مناسبة في صيغة سرفانتس لم تعد هي نفسها في صيغة مينارد: هذا هو الأمر في حالة السمات المرتبطة بمحاكاة الرواية الفروسية (في الواقع، لم يعد يمثل هذا التقليد جزءاً من سياقنا الأدبي الحالي، وإن عرفناه بطريقة واسعة جداً). بعض السمات الأخرى تغير المرجع الجنسي: لم يعد موضوع جنون دون كيشوت مرتبطاً بالمحاكاة، ولكنه يعود إلى الرواية النفسية (مرَّ من هنا بيني

وفيشنر ووند وكذلك فرويد)، وإلى القصة الميتافيزيقية (ذكّرت سابقاً بالقراءة الميتافيزيقية لدون كيشوت من قبل أونامونو). في الختام، أصبحت بعض السمات النفسية الأخرى التي كانت جامدة جنسياً عند سرفانتس ملائمة: لذلك إذا كانت اللغة عند سرفانتس ليست مطبوعة، لأنها تتطابق مع الاستخدام الشائع في عصره، فإنها مطبوعة "كلغة قديمة" ضمن نص مكتوب في بداية القرن العشرين. إن هذا القدم سمة نموذجية للرواية التاريخية، أفكر بالكابتن فراكاس لغوته الذي استعار بعض السمات الأسلوبية من الفرنسية في عصر لويس الثالث عشر. كما نرى، كل هذه التبدلات الجنسية متعلقة بتغير الأفق الماوراء. نصي والتاريخي: لم نعد نكتب روايات فروسية، ولم يعد أحد يقرؤها.

تعد إسبانية القرن السابع عشر اليوم قديمة، ولم يعد موضوع الجنون مرتبطاً بموضوع الغرور، ولكن بموضوع المعاناة الوجودية أو الميتافيزيقية، إلخ. من الواضح أنه لايوجد قواعد عامة تسمح بالقول كيف سيتم توظيف مثل هذه الاستخدامات الجنسية ضمن سياق جديد: دون شك، سيعتمد

مصيرها على الأجناس المقصودة ودرجة مطابقة النص الحديث للقواعد القديمة في الوقت نفسه.

المحاولات المتعددة لكتابة قصيدة هجاء، وهي جنس روماني، من قبل كتّاب مثل بورج، وإيراسم، ودوبيللي، وآخرين ،لم تجعل بوالو وغوته يقتربان من هويتها الجنسية: لا تختلف قصيدة هجاء لمارينال عن قصيدة هجاء لغوته بصورة أساسية. في المقابل، عندما يعيد جون بارت أخذ نموذج الرواية الترسلية للقرن السابع عشر، أو الرواية الواقعية الإنكليزية في القرن نفسه في (THE SOT - WEED FACTOR)، فإنه يكتب، في الواقع، معارضات جنسية. عندما أراد فوس في لويز وغوته في هيرمان ودوروتي أن يدخلا التقليد الملحمي الإغريقي في ألمانيا الرومانسية، فإنهما انتهيا إلى قصائد غزلية. موقف غوته وفوس، هو، في الواقع، موقف كل الكلاسيكية على الصعيد الجنسي، ومن الواضح أنه يختلف عن موقف بارت: يستفيد هذا الأخير بوعي من البعد بين النموذج الجنسي المحدث وهدفه ككاتب حديث، في حين أن الكلاسيكية تهدف إلى حماية السمات المناسبة جنسياً للأشكال الأدبية الملغاة على أمل العثور على "روح" هذه الأشكال، أي في الواقع العثور على الأجناس الزائلة. يختلف الضغط السياقي عن الضغط الذي سبح فيه الجنس الأصلي، ويصبح الموقف أحياناً صعب المراقبة، وهناك أكثر من كلاسيكي أراد إحياء جنس كبير وقديم، ولكنه وجد نفسه في النهاية مع معارضات غير إرادية: هكذا كان غوته في ACHILLEIS.

هذا لا يعني أن إعادة أخذ السمات الجنسية "الميتة"، ضمن سياق مختلف، لا يمكن أن يقود إلا إلى المحافظة على الهوية القديمة، أو إلى معارضة إرادية أو غير إرادية. في الواقع، إن الهوية الجنسية مفهوم نسبي، كما رأينا سابقاً، والحدود بين استمرارية تقليد ما زال حياً وإعادة إحياء تقليد ميت، ليست دائماً واضحة. كل تقليد نصي سيتعرض إلى انقطاعات، ولذلك فإن الجنس سيموت بالضرورة خلال الفترة القصيرة من الزمن التي تفصل النصين المعروفين تحت اسم جنس واحد. بقول آخر، الآثار المختلفة وغير المرئية الناتجة، في عصور مختلفة، عن إعادة إحياء السمات الجنسية نفسها، ليست إلا حالة خاصة لظاهرة أكثر عمومية من حالة التعددية في زمن الظواهر النصية الموضوعة تحت اسم واحد. هذه مشكلة معقدة، لأنها تطرح مسألة الاختلاف بين التسمية الجنسية والتجنيس النصي الحقيقي، وسنعود إلى هذه المشكلة في وقت لاحق. تدخل ممارسة الترجمة . الاقتباس التي سادت حتى نهاية القرن السابع عشر ضمن نظام الظواهر نفسه. في الحقيقة، لقد كانت عاملاً مهماً في الاشتقاق الجنسي، بمعنى أنها تقود غالباً إلى إعادة تأطير مهمة لتجنيس النص المصدر، تمتلك السمات نفسها صلة جنسية مختلفة ضمن النص النهائي، وذلك بسبب تنظيمها مع سمات جنسية مستحدثة، يدخلها مؤلف النص النهائي.

بالنسبة لبعض الأجناس، كانت هذه الترجمات . الاقتباسات أحد العوامل الأساسية لتبدلها. درس "هندريك فان غورب" الظاهرة بالنسبة للرواية التشردية، وهي جنس مثالي في هذا المجال(4).

الدور التبدلي الرئيس كان قد شغل هنا عبر الترجمات الفرنسية، التي قامت الترجمات الألمانية والإنكليزية والايرلندية، عليها.

ولذلك أدخلت هذه الترجمات الفرنسية للروايات التشردية عدة تبدلات دلالية بالمقارنة مع النصوص الأصلية. تتعلق هذه التغيرات أولاً بدوافع الفعل: تتغلب المغامرات الغزلية على الطوارئ التي تنشأ من الوضع المادي المؤقت للبطل المتشرد. بموازاة ذلك، ضعف النقد الأخلاقي للمجتمع المعاصر، لا بل هجر، لصالح الغايات اللعبية. هكذا يبرر ليزاج التغيرات التي أجراها "بALFARACH GUZMAND " ملاحظاً أنه: "أرهق ألومان كثيراً بالنصائح الأخلاقية لغوزمان ألفراشي"(5).

تغير آخر ذو صلة بالموضوع: إلى النهايات المفتوحة والكاشفة غالباً عن الأصول الإسبانية،

تبدل الترجمات مجرى النهايات السعيدة، أي النهايات المغلقة. يؤكد فان غورب على حقيقة تفضيل النهايات المغلقة، والتي يبدو أنها مرتبطة كثيراً بتأثير قاعدة جمالية للكلاسيكية الفرنسية، تلك التي فُرضت بالنسبة لكل قصة "ختامية"، أي الاختتام بكارثة نهائية أو بنهاية سعيدة. نرى إذن أن هذه "الأجنبيات الجميلات" مست الماهية الجنسية للرواية التشردية الإسبانية، وأعطت نموذجاً جنسياً جديداً نصفه قصة مغامراتية ونصفه الآخر قصة غزلية، وسيكون نموذجه "جيل بلاس" الذي حظي بنجاح كبير في القرن الثامن عشر، خاصة في بريطانيا (نفكر بسموليت الذي ترجم بعد ذلك ليزاج). من جهته، لاحظ مولهو (6) أنه عندما تُرجم "جيل بلاس" إلى الإسبانية، جرت تبدلات في الاتجاه المعاكس على نموذج الرواية البيكارسكية الغزلية، ذلك من أجل جرها إلى النموذج البيكاريسكي الخالص: بذلك انتقلت الأم عند جيل بلاس من وضع برجوازية إلى وضع فلاحة وستُستبدل النهاية السعيدة بنهاية غير سعيدة، وسيتحول البطل الغزلي إلى ناسك منعزل (7).

في كل الحالات، بالنسبة لموضوعنا الحالي، لا توجد الظاهرة المهمة في هذا الاشتقاق ولكن غالباً في حقيقة أن ليزاج والمترجمين . المقتبسين الآخرين غيروا الصلة الجنسية للسمات التي حافظوا عليها، عن طريق إدخال تحديدات جنسية مستحدثة، متعارضة غالباً بصورة مفتوحة مع تحديدات النص الأصلي.

هكذا يصبح موضوع "الخادم لعدة أشياء " المرتبط بقوة ضمن الرواية البيكارسكية الإسبانية بنظرة توازنية للعالم والخادم إذن كموسوعة اجتماعية لنماذج إنسانية (الطبيعة الإنسانية هي نفسها في كل مكان) يصبح عند ليزاج عاملاً ديناميكياً، والدعامة للارتقاء الاجتماعي، أي أنه الأكثر قرباً من جنس الرواية التعليمية لا من جنس الرواية البيكارسكية الإسبانية.

- السياق والاستقبال الجنسي

الظاهرة الأخرى التي يمكن استخلاصها من التناقض عند بورج، هي ظاهرة التحول الجنسي الممكن لنص واحد من خلال تاريخ استقباله، وهذه الظاهرة هي دون شك أكثر انتشاراً من الأولى. لا تعود هذه الإمكانية في التبدل الجنسي لنص واحد بحسب العصور، إلى تعدد دلالات حقيقية أو مزيفة للنص الأدبي (معارض للنص غير الأدبي الذي سيكون مشتركاً دلالياً). لا يمكن إذن تفسير هذه الظاهرة ببساطة من خلال إمكانية اكتشاف الغنى المجهول للقراء السابقين.

السبب الأساسي لهذا التنوع يوجد ضمن ظاهرة أكثر عمومية ضرورية لكل فعل خطابي منذ أن نلغي سياقه، أو على الأغلب منذ أن يستمر في الحياة ضمن سياقه الأصلي. قلت سابقاً، إن هذه الاستمرارية في الحياة، هي القاسم المشترك، والهدف، في الوقت نفسه، لكل الأفعال الخطابية المثبتة كتابياً. وهي أيضاً القاسم المشترك والهدف لعدة نصوص شفهية، سواء كانت شعائرية أم أسطورية أم أدبية. وهذا هو الحال خاصة مع الأعمال الأدبية بالمعنى القوي للمصطلح: في المجتمعات الأوروبية الخالصة التي ما زالت تمارس الأدب الملحمي الشفهي، وهي كذلك أيضاً ضمن سياقات اجتماعية وعقلية لم تعد تتطابق مع حالة المجتمع الذي يصفها. إن تأييد فكرة أن ممارسة الشعر الملحمي يتطابق مع العصر الملحمي، كما فعل شادويك وبور (وهيغل قبلهما)، يعني جهل هذه القدرة لإلغاء السياق، وإعادة السياق الملازمة لكل فعل تواصلي الذي، لسبب أو لآخر، تقرر جماعة إنسانية الاحتفاظ به(8).

وأشار روث فينيغان إلى أن أكثر الأشكال الشعرية الشفهية غير ثابتة (9) وتتناسب مع السياقات المتنوعة. لذلك إن كل فعل خطابي يلغي سياقه، يخضع كثيراً أو قليلاً لإعادة السياقات التي تجريها فيه مواقف التلقي التالية التي أُعيد أحياؤه فيها. بما أن التحديدات الجنسية مترابطة، فإنها تكون غير ثابتة. في نص مشهور(10) أيد أرثورس. دانتو الفكرة القائلة إن عالم الأعمال الفنية يتميز "بإغناء انعكاسي للذات" : منذ أن يُدخِل عمل مجدد مرجعاً فنياً جديداً، فإن كل الأعمال الموجودة سابقاً تتأثر آلياً بالمرجع المناقض. لم تصبح الخاصية الرمزية للرسم "التقليدي" مناسبة لوصف خصوصيته داخل مجال التقاليد الرسمية، منذ ولادة الفن المجرد، في حين أنه قبل القرن العشرين، كانت هذه النوعية والخيارات التي ارتبطت فيها جامدة تصورياً، لم يكن الرسم كما هو بوصفه رمزياً معتبراً كبديل عن الرسم، ولكن كفن خاص. هذه الديناميكية الرجعية مهمة أيضاً في المجال الأدبي فيما يتعلق ببعض المراجع الجنسية. مثلاً نضع الملاحم الهوميرية ضمن الشبكة الجنسية التي صنعها لنا الإغريق في العصر القديم، خاصة أنه عبر الزمن تطورت القصة التاريخية الجادة التي تشترك في موضوعها مع الملحمة (الماضي)، وتخالفها من وجهة الموقف العلمي لتأكيداتها: هكذا نصنف العالم الموضوعاتي للملحمة بعالم أسطوري وخيالي، وهذه الخاصية لم تكن تمثل جزءاً من السمات المناسبة جنسياً في عصر الشعراء الإغريق.

ولكن يبدو لي أن دانتو قد أخطأ بتقليص هذا الغنى ذي المفعول الرجعي إلى نوع من الثنائيات الجديدة للتعارضات الناتجة عن إدخال مستندات جديدة. يوجد ظواهر انتقال أكثر براعة من معارضات جبهو ية بسيطة. قبل تطور الأدب

الرومانسي، وقبل أن يعي الأدب الغربي التقاليد الملحمية غير الإغريقية، (الملاحم الشمالية الجرمانية، أغاني الحركة، ملاحم شفهية للبلقان، تقاليد ملحمية أوروبية خالصة، إلخ،) كانت تعد الإلياذة والأوديسة جزأين من ملحمة واحدة جنسياً. ولكن بعد أن أعيد سياق القصيدتين بالمقارنة مع الأدب الروائي من جهة، ومع التقاليد الملحمية غير الإغريقية من جهة أخرى بدأتا بالتباعد جنسياً على الرغم من تماثل شكلهما الخارجي. هكذا اقتربت الأوديسة بشدة من التقليد الروائي، وبذلك أصبحت مناسبة جنسياً من خلال السمات التي كانت سابقاً جامدة جنسياً ومعتبرة قائمة فقط على خصوصية الأوديسة :مغامرات فردية، موضوع البحث والعودة، قصة حب زوجي وأبوي، الخ، بالنسبة للإلياذة فقد رأت، بالعكس، تركيز سماتها الملحمية. استغل جويس في يوليس التقارب بين الأوديسة والعالم الروائي، وشرح خياره للرمز يوليس كنموذج بالنسبة ليوبولد مشيراً أنه، من كل الرموز الأسطورية الكبرى في التراث الأدبي الغربي (المسيح، فاوست، هملت،إلخ)، فقط يوليس كان "مزاجاً كاملاً" أي أنه كان إنساناً معقداً (طيباً وخبيثاً وفق الظروف ووفق وجهة النظر، ومتناقضاً أحياناً يكون شجاعاً وأحياناً أخرى جباناً)، وأخيراً إنساناً صادقاً (الجنتلمان الأول في أوربة)(11).

في كل الحالات نرى أنه بالنسبة للأوديسة، لم يؤد إعادة السياق من خلال التراث الروائي إلى تطابق قصيدة هومير مع أحد المصطلحين المعارضين الموجودين بهذه الصورة، ولكن إلى انتقالها إلى مكان وسط بين الاثنين يجعلها أكثر نسبية.

هنا أيضاً، تقدم لنا الترجمات عدة أمثلة لتحول في نص واحد وفق إعادة سياقاته. يجب بوضوح تمييز التحول العائد إلى التغير البسيط في السياق الذي يفرض نفسه بطريقة معينة، من خلال النص الأصلي من التحول الإبداعي الذي مرّ معنا سابقاً والذي ينتج عن الانحرافات الإرادية من قبل المترجم الذي يحاول أن يلاءم النص المترجم مع قواعد جنسية لم تكن هي نفسها في الأصل. بالتأكيد، ليس من السهل تمييز الظاهرتين دائماً، وعندما تكون حدود الهوية النصية غامضة، فإن الترجمات . الاقتباسات تعمل على تواصل نصين مستقلين جزئياً عن بعضهما، في حين أن الترجمات الأمينة تهدف إلى المحافظة على هوية النص، وإن كانت هذه الهوية دلالية فقط وليست تركيبية ولهذا السبب، تدخلنا الترجمة . الاقتباس غالباً إلى التبدل الجنسي للسمات النصية نفسها المشمولة في نصين مختلفين في حين أن الترجمة الأمينة تدخلنا إلى التبدل الجنسي للنص نفسه عبر إعادة سياقاته المتتابعة. من الواضح أن كل انتقال من لغة إلى لغة أخرى يفرض إعادة السياق. يمكننا أن نقبل كقاعدة عامة أنه عندما تشكل لغة

الانطلاق ولغة الوصول جزءاً من فضاءين ثقافيين داخليي المنشأ، فإن بعض السمات الجنسية للنص الأصلي تُهدد بفقدان وظيفتها في لغة الوصول، أو أيضاً بأن تكون مرتبطة بتعريفات جنسية غير مناسبة للنص الأصلي.

عندما نصف ألف ليلة وليلة بأنها حكاية شرقية، فذلك بالمقارنة مع معاييرنا الجنسية الخاصة التي عرّفناها كما هي وليس بالمقارنة مع معايير ثقافتها الأصلية: بالنسبة للإنسان العربي، لا تشكل ألف ليلة وليلة جزءاً من جنس حكاية شرقية فقط لأن مثل هذا التركيز الجنسي ليس له أي معنى بالنسبة له. لذلك بعض السمات المناسبة جنسياً للقارئ الغربي والتي تسمح له بالتفريق بين حكاية شرقية وبين تقليده الخاص للحكايات، ستكون جنسياً جامدة بالنسبة للقارئ العربي. المشكوك فيه هنا، ليس "الأمانة " في ترجمة غالان أو (آخر)، ولكن الحقيقة نفسها أنه كان يوجد ترجمة، أو أكثر تحديداً، انتقال من ثقافة معينة إلى ثقافة مختلفة. بهذا الصدد، مدى التبدلات في الأفق الجنسي التي تؤثر في نص مترجم هو مؤشر موثوق عن مدى الاختلافات الثقافية الموجودة بين مجتمعين. ولكن حتى عندما يكون المجتمعان قريبين من وجهة نظر ثقافية، فإنه يمكن للترجمات أن تؤدي إلى تبدلات جنسية. هذا ما يجري عندما نترجم قصائد وتكون المخططات العروضية للغة الأصلية وللغة المُترجَم إليها خاضعة لمبادئ مختلفة: إحصاء مقطعي من جهة، وحركات عروضية من جهة أخرى. إن ترجمة فرنسية ضمن نظام عروضي ذي تعداد مقطعي لقصيدة هولدرلان "هيمن في الراين"، أو "للمرثيات الرومانية" لغوته، وهي قصائد منظمة عبر مخطط عروضي بحركات، تهمش التناسب الجنسي الواضح (أي الذي يتبناه المؤلفون كما هو) لاستخدام القواعد العروضية المستعارة من اللغة الإغريقية أو اللاتينية. من هنا التمييز بين "تقليد القديم" المحسوب بدقة من أحدهم، والكلاسيكية الأنيقة بالنسبة لآخر (التي تتبع خاصة من تحول مختلف للأنظمة العروضية القديمة والتي تعارض ليس فقط أسلوبين شعريين ولكن أيضاً نموذجين جنسيين) يتلاشى في الترجمات الفرنسية، لأن هذا التمييز لا يستطيع أن يتظاهر فيها إلا كمعارضة بين تركيب "متذبذب" وتركيب نظامي وليس كمعارضة بين استخدامين مختلفين لخطط عروضية قديمة.هذه التبدلات في النص كلها في المجال الجنسي الداخلي والتي لم أقدم هنا إلا بعض الأمثلة الناقصة عنها، تمر غالباً دون ملاحظتها، لأنه لدينا رغبة في اعتبار أن تنظيم المجال الأدبي، الذي هو مجالنا الآن، يتطابق مع الواقع الحقيقي للأدب، وفي أحسن الحالات، ليست التقسيمات الداخلية إلا مقاربات من هذه الحقيقة. ولكن منذ أن نتخلص من هذه الموضوعية ونسلم بأنه لا يوجد تصنيف غير نسبي للمعايير (اختيار هذه المعايير غير محدد مبدئياً،

لأنه يتعلق ليس فقط بالمادة التي يجب أن تصنف ولكن أيضاً على هذه الأهداف والخطط التحليلية التي هي خطط المصنِّف، وخطط وأهداف وسطه التاريخي)، هذه الانتقالات الجنسية الداخلية للأعمال عبر إعادة سياقاتها المتعاقبة تصبح مؤشرات مهمة على التعقيد المتصاعد في التقاليد الأدبية وعلى تغيرات بنيان المجال الأدبي عبر العصور، في الوقت نفسه.

- تجنيس نظمي وتجنيس قرائي.

يجب أن نحلل عن قرب الظاهرتين اللتين ميزناهما، سأبدأ من المشكلة التي مرت أخيراً، والمرتبطة بما يمكن أن نسميه (تنوع صيغة دانتو) ظاهرة المفعول الرجعي الجنسي.

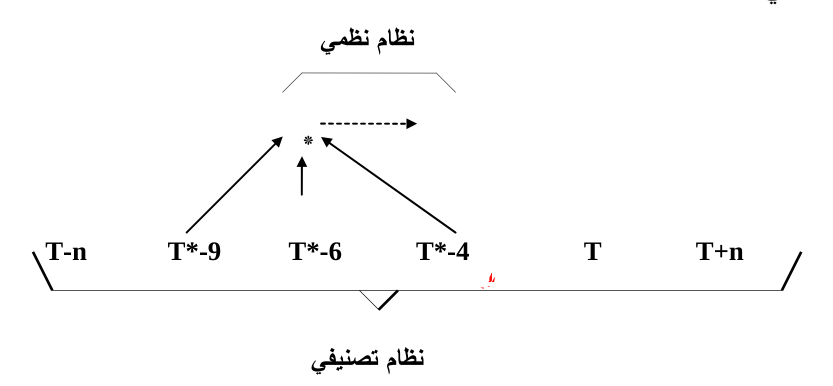
هذا يسمح لي بالتذكير بتمييز اقترحته في دراسة سابقة(12) وتصحيحه، وهو التمييز بين النظام النصي للظواهر الجنسية ونظامها التصنيفي. في الواقع، لآثار المفعول الرجعي علاقة بالنظام التصنيفي فقط: وتعود إلى أن النص لا يحدد مسبقاً كل صلاته السابقة مع النصوص أو أصناف النصوص غير الموجودة في لحظة إنتاجه، تعتمد هذه الصلات على النصوص المستقبلية (وتغيرات تاريخية محتملة متعلقة بمعايير التصنيف)، بمقدار ما تعتمد على صفات أصلية للنص المقصود. لهذا، فإن الهوية الجنسية التصنيفية لنص معين هي مفتوحة دائماً والأمر خلاف ذلك عندما تتمركز في القطب الآخر الذي أصفه في "من النص إلى الجنس" بالنظام النصي بوصفه تصنيفياً في الواقع، مثلما هوأيضاً نظمي.

في المستوى النظمي، أي في مستوى جنس النص، السمات الوحيدة المناسبة جنسياً هي السمات التي تستند على الموروث السابق للنص. بهذا المعنى، الجنسية النظمية مستقرة: "تنوع التصور الجنسي هو بصورة كاملة سمة للتفسير وليس للبيان. " (13)

في الحقيقة، إن الظواهر الجنسية، في مستوى إبداع الأعمال، تتطابق في الأساس مع أفعال قصدية لاختيار، المحاكاة والتحول (مهما تكن دوافع هذه القرارات)، ولذلك يمكن أن تطرأ القرابات فجأة على النص، بعيداً عن كل غاية نظمية، وباستقلال عن سياقه الجنسي، ولكنها تكون غير مناسبة. الشيء نفسه مهم بالنسبة للقرابات الفجائية المحتملة التي يحافظ عليها النص المقصود، بعيداً عن كل غاية نظمية، مع نصوص أخرى موجودة سابقاً. يمكننا أن نقدم بيانياً هذا

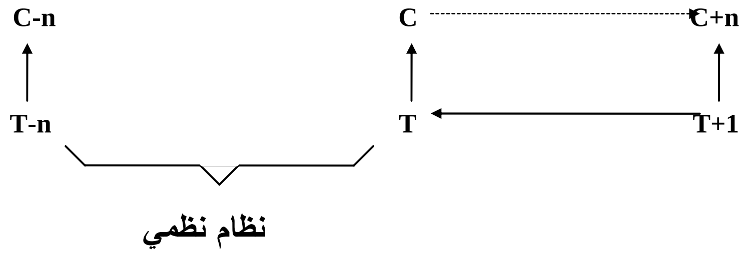
الاختلاف عن طريق أخذ نص كمرجع T موجود في أي نقطة من الخط المستقيم المؤقت يذهب من T-n à T-n، ويحدد صنفاً لنصوص يقوم على تجميعات جنسية،

T-9 - T-6 et T-4، ويقدم النصوص حقيقة مبررة من وجهة نظر التجنيس النظمي لـT:



إن التمييز بين النظام النظمي والتجنيس ونظامه التصنيفي مهم ليس فقط لأنه يسمح بتجنب عدد من الالتباسات (من بينها، الالتباس بين قرابات الأمر الواقع والقرابات المبررة)، ولكن لأنها تفتح على دراسة تاريخية ونظرية للعوامل الديناميكية للتقاليد النصية، في الوقت نفسه: لم يعد موضوع هذه الدراسة الأجناس كأصناف للنصوص، ولكن التجنيس كعنصر لإنتاج الأعمال(14). هذه الجنسية النظمية ليست شيئاً آخر غير الذي يسميه أي. د. هيرش "الجنس الأصلي". ويميزه من الجنس التصنيفي، الذي يسميه "الجنس الظاهر"، ولا يعطيه سوى وظيفة كشفية. ويضيف: "تكون قرابات الجنس الأصلي أحياناً كثيرة جداً، ويمكنها أن تنشأ من آفاق متنوعة جداً." (15) سأذهب أبعد من ذلك: الجنس الأصلي جمعي دائماً إذا كان صحيحاً أن كل عمل شفهي يمتلك وجوهاً متعددة. بالإضافة إلى ذلك، إننا نستطيع أن نقيم تمييزاً بين النظام النظمي والنظام القرائي، وهذا يرتبط، بوضوح، مع الخاصية المنطقية للأصناف الجنسية التي كانت قد حُللت في الفصل السابق. وهذه نتيجة طبيعية لأن النصوص أولية منطقياً بالمقارنة مع الصنف غير المستقر والمتبدل وفق السياقات. تبدو الظاهرة الأخرى مبدئياً أكثر غرابة: لماذا نحيي نموذجاً جنسياً لا يؤدي بصورة إجبارية إلى الهوية الجنسية للنص الجديد ولنصوص الماضي ذات النموذج المجرد؟ سبب ذلك موجود، هنا أيضاً، في الاعتماد السياقي لبعض التحديدات الجنسية (لنذكّر بأنني أقصد بالسياق مجموع العوامل اللغوية، والأدبية، والثقافية التي تخبر بوضع استقبال النص). لنحاول أولاً تقديم الموقف المقصود بيانياً: T-N إلى T هو النموذج

الجنسي للمرجع، T+1 النص الذي يعيد تعبئة هذا النموذج، وC-n.C، وكذلك C+n السياقات المناسبة في لحظة معينة



إذا قارنا هذا المخطط بالمخطط السابق، نلاحظ اختلافاً جوهرياً: كنت قد أهملت في المخطط الأول الإشارة إلى العوامل السياقية، لأن تطورها الزمني، كان فرضياً، وكانت متطابقة مع تطور الصنف النصي. ولكن هنا تغير الموقف: T+1 تلتقي، من وجهة نظر نظمية، مع النقطة T، المرتبطة بالسياق C، في حين أنها من وجهة نظر استقبالها، مرتبطة بالسياق C+n، ولذلك فإن السمات الجنسية، بوصفها عنصراً لفعل تواصلي، مرتبطة غالباً بسياق هذا الفعل، كما حاول أن يظهر بورج. على الرغم من أن السمات الجنسية لT مماثلة تعبيرياً لسمات T+1، فإنها لا تتطابق معها، ويختلف السياق C+n، بطريقة واضحة عن السياق C، والسمات الجنسية حساسة لهذا التغيير السياقي. نجد هنا اختلافاً في طبيعة الخلاف بين النظام النظمي والنظام التصنيفي: يبدو أن النظام التصنيفي ليس في الواقع إلا حالة رمز خاص للنظام القرائي، نظام مرتبط بموقف استقبال العمل، الذي اقترح ش. ر. جوس تسميته "أفق التوقع الجنسي"(16) والذي هو أفق سياقي خاصة. التعارض الأساسي ليس إذن، كما تصورته، بين النظام النصي والنظام التصنيفي، ولكن التعارض بين النظام النظمي والنظام القرائي، لأن النظام القرائي للتجنيس موجود في كل فعل استقبال، قبل أن يجيب على اهتمام تصنيفي، ويفترض كل استقبال تفسيراً لا يمكن أن يجري خارج الأفق الجنسي.

من المؤكد أن "أفق التوقع" مرتبط بهذا التصنيف الجنسي المهيمن أو ذاك التصنيف بصورة عامة تقوم التصنيفات الجنسية على قوانين أدبية، مختارة بعناية غالباً، ولذلك يمكن أن يكون التباعد بين الموقف الجنسي النظمي لنص ووضعه القرائي كبيراً جداً.

في الشعور الأدبي الحالي، الخصوصية الجنسية لمسرح راسين محددة في تعارضها مع مآسي كورنيه والتراجيديا القديمة، في الواقع، هذا يعني أننا لا نختار إلا قسماً بسيطاً من المحرضات والردود الجنسية المناسبة بالنسبة للمؤلف راسين،

وأننا نهمل، خاصة، مجموعة من الشعراء التراجيديين الذين كانوا من معاصريه ومنافسيه. غالباً ما تكون عدة انتقاءات متعاقبة هي المسؤولة عن الوجه الذي يقدمه في أيامنا هذا الجنس أو ذاك. الحالة الأكثر شهرة والأكثر تطرفاً هي بوضوح حالة التراجيديا الإغريقية. ليس فقط التراجيديات الوحيدة المحتفظ بها تتوزع بين ثلاثة مؤلفين، ولكن أيضاً لم يحتفظ إلا بقسم ضئيل من أعمالهم: سبع مآسٍ من أصل تسعين لإيشيل، وسبع من أصل مئة وثلاث وعشرين لسوفوكل، وثماني عشرة من أصل اثنتين وتسعين ليوربيدس (بالإضافة إلى المآسي الساتيرية). تتطابق المسرحيات المُحتفظ بها مع خيارات مؤسسة من قبل النحويين الاسكندرايين أولاً، والعصر الإمبريالي بعد ذلك، وفق المعايير التي تخضع لأهداف تربوية أساساً، بالنسبة للنحويين الإمبرياليين في كل حالة. بذلك أعطوا، بصورة عامة، الأفضلية لأعمال الشيخوخة على غيرها: كانت مآسي سوفوكل التي احتفظت لنا مكتوبة بعد تجاوزه سن الخامسة والخمسين، علماً بأنه حاز على أول انتصاراته في مسابقة الشعراء التراجيديين عندما كان عمره 28 سنة!(17) إذا أخذنا، إذن، بعين الاعتبار إمكانية التنوع الكبير الذي نجده بين مختلف المآسي المحفوظة، فإنه من المستحيل عملياً إعادة تشكيل الشكل العام للأعمال الكاملة لسوفوكل، وإيشيل، ويوربيدس، ولهذا فإن الإدعاء بإعطاء تعريف لجوهر التراجيديا الإغريقية في مجموعها يقوم على مخاطرة. من أجل هذا المثال الدقيق على الأقل، لا يمكننا إلا أن نوافق على ما قاله ألاستير فولير: "نؤيد غالباً أن الأجناس تقدم وسيلة للتصنيف. وهنا الخطأ المحتوم [...]، في الواقع [...] تستخدم النظرية الجنسية لشيء آخر تماماً: وظيفتها هي القراءة والتفسير." (18) في ضوء الملاحظات التي مرت سابقاً، يجب أن تتلقى مسألة الوظيفة والغاية النظمية في الديناميكية الجنسية جواباً مختلفاً (سواء تعلق الأمر بمؤلف الأدب المكتوب، أم بالمؤلف الممارس لتقاليد شفهية): مثلما أن المُعبَّر عنه، على الرغم من كونه هادفاً، لا يعتمد فقط على قصد المتكلم، ولكن أيضاً على موقفه التواصلي (وعلى علاقاته مع المتلقي)، فإن تجنيس النص، على الرغم من كونه نتيجة للخيار القصدي، لا يعتمد فقط على هذه الخيارات، ولكن أيضاً على الموقف السياقي الذي يرى فيه العمل النور أو الذي يحدث ضمنه. المؤلف يقترح، والجمهور يحكم: القاعدة مهمة أيضاً للتحديدات الجنسية.(19)

يمكننا أن نفترض أنه، في لحظة تكوّن النص يتطابق التجنيس القرائي والتجنيس النظمي إلى حد ما، ولا يحدث ذلك إلا لأن المؤلف هو أيضاً قارئ، ولأنه لا يوجد ابتكارات جنسية عدمية مسبقة، ولكن يوجد فقط إعادة تنظيمات وامتدادات انطلاقاً من أفق جنسي جاهز مسبقاً. كلما ابتعدنا تأريخياً أو ثقافياً عن

السياق الذي ظهر فيه العمل، كان هناك خطر بأن تكون الاختلافات بين التجنيس النظمي والتجنيس القرائي كبيرة: يبقى التجنيس النظمي مرتبطاً بالسياق الأصلي لأن ذلك دائم، في حين أن التجنيس القرائي متبدل يغتني (أو يفقر) عبر كل سياق مستحدث. نقول ذلك بطريقة مختلفة: إذا أخذنا نقطة مرجعية سياق إبداع العمل، يبقى النظام النظمي متجانس اللون، في حين يصبح النظام القرائي متغير اللون. هكذا يقودنا تناقض بورج إلى نقطة ضرورة معرفة أن الإشكالية الجنسية ليست واحدة، ولكنها تبدو نفسها على شكل مسألتين مختلفتين على الأقل: مسألة خلق النص ومسألة استقباله (منها مسألة بناء المجال الأدبي كمجموع أعمال متمايزة). يتطابق مع هاتين المسألتين ظاهرتان مختلفتان: التجنيس النظمي والتجنيس القرائي (منها الحالة الخاصة للتصنيف الجنسي الاستعادي). يبدو لنا من المفيد عدم دمجهما: ليست الرهانات هي نفسها، ولا الحقائق التي يتعلق الأمر بتحليلها. أما فيما يتعلق بتجنيس النص المشكل من خلال المرسل والمستقبل في الوقت نفسه، أكثر من كونها مماثلة للتجنيس النظمي، كما افترضت بصورة مضمرة في "من النص إلى الجنس"(20)، فإنه موجود في كل مكان وغير موجود في الوقت نفسه، لأن النص يستخدم كحامل لإظهار الغايات الجنسية النظمية، وحجر المحك للتفسيرات الجنسية للمتلقين.

إن النص مُحَدد تحتياً من خلال الغايات، ومُحدِّد تحتياً للتفسيرات، وهو المكان المستحيل لهوية وهمية. إننا نرى، مثلما حدث عند مناقشة مستويات الرسالة، أن الإشكالية الجنسية لا يمكن مقاربتها مع الأمل بالنجاح إلا إذا جعلنا مفهوم الهوية النصية نسبياً. ولكن لنذكر أننا اقتصرنا في هذا الفصل على السمات التركيبية والدلالية للتجنيس. وهنا يفرض سؤال نفسه: هل التمييز بين النظام النظمي والنظام القرائي مناسب لكل التحديدات الجنسية، مهما يكن مستوى الرسالة التي استُثمرت؟ وهذا بدوره يفترض منا تمييزاً آخر، وسؤالاً آخر: هل يمكن إرجاع مختلف مستويات الرسالة الشفهية المستثمرة من قبل أسماء الأجناس، إلى منطق جنسي واحد أو أكثر؟ هذان هما السؤالان اللذان اقترح مقاربتهما كخاتمة.

* * *

ـ الأنظمة الجنسية ومنطقها.

ـ التمثيل.

بمناقشة المفهومات التي دافع عنها تزفيتان تودوروف في كتابه "مقدمة إلى الأدب الخيالي"، قمت بإشارة سريعة إلى حقيقة أن علاقات النص بجنسه كانت تارة علاقات تمثيلية خالصة، ومرة أخرى علاقات تقمص. يبدو إذن أن هناك على الأقل نظامين جنسيين مختلفين. الهدف الآن هو رؤية مميزاتهما عن قرب، وأيضاً علاقتهما مع المستويات المختلفة للفعل الخطابي التي استثمرت من أسماء الأجناس. لننطلق من مستوى الفعل التواصلي في جوانبه للتعبير والمقصد، والوظيفة. يبدو أن الجواب لا يثير الشك: عندما يستثمر الاسم الجنسي مستوى الفعل التواصلي، فإن علاقة النص بالجنس تكون تمثيلية بصورة عامة، أي أن النص يقتصر على امتلاك السمة أو السمات التي تدل عليه والتي يعود إليها الاسم.(1) تبدو هذه السمة بدقة في مستوى الأجناس القرائية خاصة (الوعد، والادعاء والتهديد، الخ)، أو في مستوى أجناس وظيفية أكثر سعة سواء كانت شفهية أم مكتوبة، مثل الوعظ والصلاة، الخ. ولكن في الوقع، إنها مناسبة لكل أسماء الأجناس التي تستند بوضوح على الرسالة كفعل تواصلي عام، مهما يكن مستوى أو مستويات الفعل الذي تستثمره: سرد، ودراما، وقصة خيالية، وإهداء، الخ.

يخدم مصطلح السرد مثلاً عندما يمثل الجنس الذي يستند إليه بطريقة مختلفة عن طريقة "مالون الميت" لبيكيت، و"الساتيريكون" لبيترون، و"حرب دي غول" لسيزار، والأناجيل، الخ.

لنتفاهم: كل هذه القصص بعيدة عن أن تكون متشابهة في مضمونها وشكلها، ولكن اختلافاتها لا تتواجد في مستوى الميزة التي ينتقيها مصطلح السرد، إنها تتساوى في هذا المستوى وتتعارض جزئياً، مثلاً "في أوديب ملكاً" أو "بانتظار غودو" التي هي نفسها، على الرغم من اختلافاتها النصية، فإنها تتبادل داخلياً في خصائصها التي ينتقيها اسم الجنس دراما. حقيقة أن كل القصص تتساوى بالمقارنة مع مصطلح السرد، لا تعني أنها تقع كلها تحت أسماء الأجناس الأخرى القابلة للتطبيق على هذا أو ذاك منها: إذا أخذنا مصطلح القصة الخيالية للتمييز الإضافي، فإن "حرب الغاليين" والأناجيل تتناقض مع "الساتيريكون" و "مالون الميت".

نشيرإلى أنه في مستوى اسم القصة الخيالية، العلاقات تمثيلية هي أيضاً، لأن التحديد المرتبط باسم القصة الخيالية يرتكز هو أيضاً على مستوى الفعل التواصلي. يمكننا القول إذن، إن العلاقة الجنسية تمثيلية منذ أن يستند تعريف الصنف الجنسي على سمات موزعة على كل أعضائه، أي منذ أن تكون السمات المشتركة لاسم جنس متواترة. إذا كان هذا هو الحال بالنسبة للخصائص التي تحدد الفعل التواصلي فذلك ليس مستغرباً: لا يستطيع المؤلف إلاّ اختيار موقف خطابي وليس خلقه أو تحويله، إنه يشكل جزءاً من العوالم الواقعية، أ ي الشروط السامية "للرسالة المنجزة " والتي بفضلها يمكن أن يصبح مقطعاً صوتياً أو ملاحظات مكتوبة أو رسالة إنسانية. لنأخذ حالة بسيطة جداً: يمكن أن تثار مسألة النشاط بعدة طرق، مع ذلك، يبدو معقولاً قبول أن مثل هذا الموقف الخطابي يبقى دائماً هو نفسه، مهما تكن المسألة المطروحة، ومهما تكن الطريقة التي طرحت بها، ومهما يكن الشخص الذي طرحها: سقراط، أو مومس يابانية، أو هندي هوبي، أو من الأسكيمو، أو أستاذ في مدرسة فرنسية. هكذا تبدو الأجناس المحددة في المستوى التواصلي أنها تستند على وقائع ثابتة، وترتكز على واقعية أساسية في استخدامات اللغة الشفهية. بالنسبة لبعض أسماء الأجناس، هذا يعود إلى أنها ترفع الفضاء الخاص للأدب، وتستند في الواقع على مواقف قصدية "حيادية" "استخدم المصطلح بالمعنى الذي استخدمه" وليام لابوف" الذي ميز بين السرد الطبيعي وبين السرد الأدبي (2):

يحدث ذلك في المسرود، والصلاة، والشكوى، إلى الخ. ولكن إذا أردنا قبول أن النشاطات اللعبية (التي يغطيها عندنا مصطلح الأدب) تشكل جزءاً من الإمكانيات الثقافية الخاصة بالعنصر الإنساني، فإننا لن نستغرب اكتشاف أن بعض أسماء الأجناس تستند على نشاطات أدبية بالمعنى القوي للكلمة وتشترك بالمنطق نفسه: هكذا التخييل الذي يمكن أن يكون أدبياً بصورة عامة وعالماً واقعياً في الوقت نفسه.

من المؤكد أنه يمكن مناقشة إمكانية أن يكون هذا العمل التواصلي الخاص أو ذاك عالمياً أم لا: ولكن الحقيقة نفسها أن الناس يتواصلون فيما بينهم، والحقيقة نفسها أنهم يستطيعون التفاهم فيما وراء حدود اللغات، وهذا يفترض وجود مثل هذه العوامل العالمية، السامية للرسائل الفردية.

فردانية الرسالة غير ممكنة إلا على أساس مواصفات مشتركة، سواء كانت مواضعات لغوية خاصة أم مواضعات حول الممارسات الشفهية بوصفها نشاطاً إنسانياً خاصاً وهادفاً. يمكننا مقاربة خصوصية التمثيل عبر انحراف مفهوم العُرف. في دراسة سابقة، كنت قد أعدت أخذ تفريق سياريل بين الأعراف

المؤسِسة والأعراف الناظمة (3)، ولكن بعد ستيفن مايو (4) أحب أن أضيف إليها نموذجاً ثالثاً هو أعراف التقليد. تؤسس الأعراف المؤسِسة النشاط الذي تضبطه ،بقول آخر، النشاط مُنتَج عبر الأعراف ولا يوجد خارجها: لا يوجد التباعد، إذن، إلا بعد إخفاق في تحقيق الفعل المستهدف. تفرض الأعراف الناظمة النشاطات المستقبلية، ولكن دون تأسيسها كما هي: يمكن الابتعاد عنها دون الفشل الأوتوماتيكي في تحقيق الفعل الذي تدّعي ضبطه. تُرجع أعراف التقليد نشاطاً حالياً إلى نشاطات سابقة مقترحة كنماذج قابلة للتوليد. إنها قواعد من نشاطات سابقة عن طريق وضع قابليتها للتوالد، ولكن دون تسجيلها: يعود الابتعاد عن عرف التقليد إلى تعديله. يرتكز نظام التمثيل، بوضوح، على الأعراف المؤسِسة: تجعل مبادئ السرد (يعرض أحد ما حوادث حقيقية أو خيالية)، وكذلك مبادئ الدراما (يجسد أحد ما شخصاً ويحاكي تعابير وأفعالاً) النشاطات المقصودة ممكنة، ولا يوجد السرد والدراما إلا لأنهما يطبقان المبادئ المناسبة. لهذا السبب، لا تقبل أسماء الأجناس المرتبطة بنظام التمثيل التباعد: لا نبتعد عن مبدأ تأسيسي، ونفشل في وضعه موضع التطبيق بصورة كاملة أو جزئية. النشاط الذي لا يجسد فيه الفاعل شخصاً، خيالياً بصورة عامة، ولا يحاكي أفعاله وحركاته، ليس شكلاً مشتقاً من الدراما: ليس فقط دراما، ولكنه شيء آخر، مثلاً نشاط شفهي آخر (سرد أو سؤال، إلخ)، أو نشاط غير شفهي (نشاط مادي، إلخ).

يرتبط نظام التمثيل بعدد من المميزات الأخرى. المهم، دون شك، هو أن أجناس التمثيل تحدد حججها النصية دائماً في مستوى عام: تخدم التحديدات الجنسية كمعترضات منظمة لكامل التعبير الشفهي المُنجز للفعل التواصلي المقصود. في أغلب الحالات، هذا يعني في الواقع أن الأسماء من هذا الصنف تستند على النص، أو على العمل في شموليته: عندما نقول إن "فيدر" هي دراما (بمعنى التخييل على النموذج الدراماتيكي)، فإن مجموع العمل هو المقصود بهذا الاسم وليس هذه الأجزاء أو تلك. كذلك عندما نقرأ "جاك القدري" فإننا نقارب هذا العمل كمسرود بصورة شاملة، وكقصة خيالية إذا أردنا الدقة أكثر، على الرغم من أن ثلثي النص يبدوان على شكل حوارات دراماتيكية: يكفي أن تكون محاطة بمقاطع سردية تخيلية لكي يكون من الممكن قراءة مجموع النص كرواية. تجريدياً، لاشيء يمنعنا من اعتبار الصوت السردي كصوت دراماتيكي إضافي، وهذا يظهر جيداً أن ميزة السرد لا تنفصل عن معرفة عوامل الغاية: ذلك لأننا نعيد الإطار السردي إلى غاية السرد، أكثر من غاية صوت دراماتيكي (هذا ما

أراده المؤلف ديدرو)، وأن النص الكامل يقدم نفسه إلينا كتمثيل عن جنس السرد أكثر من كونه حواراً دراماتيكياً.

من المؤكد أن العلاقة العكسية صحيحة أيضاً: لكي يكون بالإمكان معرفة الغائية الجنسية بدقة، يجب امتلاك القدرة على تفسير المؤشرات النصية المناسبة. وهي خاصة الاختلافات الوظيفية لأطرها السردية التي تسمح لنا بإرجاع "جاك القدري" و "ابن الأخ لرامو" إلى أفعال تواصلية مختلفة، السرد من جهة، ومن جهة أخرى الحوار الدراماتيكي. يُظهر الإطار السردي " لابن الأخ" الديكور وظروف المحادثة: "سواء كان الطقس جميلاً، أم سيئاً، فإن من عادتي الذهاب نحو الساعة الخامسة مساءً للتنزه في باليه رويال..."(5) لم يأتِ أي من التدخلات التالية لتكذب هذه الوظيفة شبه الممسرحة التي هي وظيفتها. في المقابل، الإطار السردي "لجاك " مختلف كثيراً. يمكن القول إنه يعرض الغموض المُشكِّل للأدب الروائي: لأنه سرد لحوادث وابتكار تخيلي في الوقت نفسه. هكذا يستخدم لسرد الوقائع وفهرسة الفعل السردي في الوقت نفسه، هذا الفعل السردي، يظهر كتخييل مطلق، وهذا مَرِح من البداية: "كيف التقوا؟ صدفة، مثل كل العالم. ما هي أسماؤهم؟ ما الذي يهمك ذلك؟"(6).

ولكن مفاهيم الوحدة النصية والشمولية الخطابية ليست قابلة للتطابق ببساطة. هناك حالات يتألف فيها النص أو العمل من عدة أفعال قصدية مختلفة، يمكن إرجاعها إلى أسماء جنسية مختلفة. مثلاً يتضمن عمل "مزيفو النقود" الذي هو سرد للشخص الثالث، صفحات من مذكرات خاصة (مذكرات إدوارد)، كذلك عمل "الباب الضيق" الذي هو سرد للشخص الأول، مرفق برسائل ويحتوي على مقتطفات من مذكرات آليسا، قبل النهاية بقليل. ومع ذلك هناك ما يجب عمله في هاتين الحالتين مع بعض الصعوبات. لنأخذ "الباب الضيق" لا توضع الأفعال التواصلية الثلاثة، سرد ومذكرات ورسائل، في المستوى نفسه، لأن نشر المذكرات والرسائل مبرر عبر السرد إلى حد أن هذين النموذجين الجنسيين أعيد إنتاجهما ومستشهد بهما أو قدما ثانية داخل هذا الفعل التواصلي الذي هو السرد. مع ذلك، الاستقلالية الجنسية للرسائل والمذكرات ليست متأثرة بشيء، وهي لا تختلط بالسرد: يحتفظ كل صنف بهويته الخاصة ووصفه العام. الرسالة تبقى رسالة، وإن أعاد قاص إنتاجها، فهي موضوعة إذن ضمن إطار السرد الشامل. في المقابل، يمكن أن تتضمن الرسالة سرداً، ومع ذلك تبقى الرسالة رسالة، ويبقى السرد سرداً. إذن، يمكن أن يتضمن الفعل التواصلي أفعالاً تواصلية أخرى أو أن يدخل فيها، دون أن يؤثر هذا التصنيف في منطق التمثيل الجنسي العام الخاص بكل منها. وإن لم يتحقق الفعل التواصلي إلا جزئياً، يُرجع هذا المقطع إلى الفعل كما هو:

أغلب الرسائل المعاد استخدامها في "الباب الضيق" ليست معادة أو منقولة إلا بصورة جزئية، ومع ذلك يكون المقطع النصي المقصود في كل مرة، تمثيلاً للفعل التواصلي الترسلي كما هو.

يمكننا إذن تقديم الأفعال التواصلية كسياقات للمعترضات المتضمنة للأجزاء النصية التي، مهما تكن امتداداتها التركيبية، تساوي نماذج الأفعال الشاملة التي تتتابع خطياً أو تدخل في بعضها بعضاً(7)

في قصتي " أندريه جيد" سيكون العرض الشامل لمختلف الأفعال الموجودة طويلاً ومملاً بسبب اندماجها الإشعاعي جزئياً في السرد الشامل. سيأخذ العرض الخطي الجزئي (بداية ونهاية) الشكل التالي في "الباب الضيق".

$$^{\mathbf{R}}\{\!\{495\ \ ^{\mathbf{L}}(512)\qquad ^{\mathbf{L}}(522)\qquad ^{\mathbf{J}}(581-595)\quad 598\}\!\}\ (8)$$

من الواضح أنه ليس لهذا المخطط إلا قيمة كشفية. ولكنه يظهر بصرياً لماذا تتطلب أسماء الأجناس التي تستند على أفعال تواصلية، تحديداً عاماً يطابق موقفاً خطابياً ينحرف عن المقاطع النصية الواقعة ضمن مداه. نرى أيضاً أنه إذا كانت العلاقة تمثيلية فذلك ليس فقط لأن الموقف القصدي يوجد مسبقاً كإمكانية استعلائية لكل فعل خاص، ولكن أيضاً لأن المميزات الدلالية والتركيبية الفردية غير المتواترة بصورة عامة لا تتدخل ضمن التعريف الجنسي المقصود. توجد ميزة نموذجية أخرى لأسماء الأجناس التي ترجع إلى ميزات تواصلية، في حقيقة أن هذه الأسماء مرتبطة عامة بوصوفات تباينية وبتعريفات بالتفاهم.

لنتذكر أن الوصف التبايني هو الوصف الذي يختار، في موضوعه، سمات يمكن بواسطتها معارضة هذا الموضوع بموضوعات أخرى: عندما نقول إن أي مسرود يمثل جزئياً الاسم الجنسي للسرد، فإننا لانأخذ إلا السمات الوصفية التي تسمح بتمييزه، بصورة شاملة، عن العرض الدراماتيكي. من الواضح أننا لانأخذ في عين الاعتبار الفروقات الداخلية في النص المقصود، مما يجعل ممكناً تعريفاً بالتفاهم، تعريفاً قادراً على إحصاء الشروط الكافية والضرورية التي يجب أن يمتلكها عمل ما لكي يكون سرداً. يجب إضافة ملاحظة مهمة متعلقة بوضع التمثيل الجنسي: لا يصل الشك إلى خصوصية بعض النصوص المعارضة لنصوص أخرى. إذا كان كل نص رسالة، فإنه يمكن الإمساك بالنص في مستوى المواقف الخطابية التي تقوده، أي وفق نظام التمثيل. النقطة الحاسمة عندما تكون أسماء الأجناس مرتبطة بنظام التمثيل، هي أن العمل مُستهدف كتنفيذ لفعل

تواصلي عام وليس كرسالة خاصة: إن العمل مفيد كمثال عن بنية غائية تسبقه وتؤسسه كفعل معقول وليس كبنية نصية فردية. في المقابل، من المفروغ منه أن كل نص محدد تباينياً يمكن دراسته ضمن هدف داخلي. ولكن إذا فعلنا ذلك، فإننا نتخلى عن النظام التمثيلي لصالح النظام المعارض تكون فيه التحديدات الجنسية بدائل معتمدة عن الأعمال الفردية. في هذه الحالة، لم نعد نتموضع في مستوى الفعل التواصلي القصدي، ولكن في مستوى التنفيذ الحقيقي لهذا الفعل، أي في مستوى النص كوحدة دلالية وتركيبية.

ـ التبدل الجنسي.

إن استحالة إقامة علاقة تمثيلية خالصة، في مستوى النص كذات تركيبية ودلالية، تعود إلى أنه قلما يوجد نصان يتقاسمان مقاطع نصية فوق . جملية مهمة، إلا في العالم البورجي، مع وضع الظواهر الاستشهادية بين معترضتين (9).

ولكن إذا أخذنا بعين الاعتبار معايير هوية نصية اقل إلزامية من الهوية التركيبية والدلالية الضيقة، أي إذا تموضعنا في مستوى الإجراءات الأدبية مثلاً، فإن التمثيل يبقى حالة محددة مثالية. إذا حللنا، مثلاً، استخدام مصطلح تراجيديا ضمن أي سياق من سياقاته التاريخية الخاصة (عند الإغريق القدامى مثلاً، أو في العصر الإليزابيتي، أو أيضاً في المسرح الكلاسيكي الفرنسي)، نلاحظ أنه أخذ موضوعاً في مستوى السمات التركيبية والدلالية للأعمال بصورة أساسية: طبيعة الفعل والشخصيات، والديناميكية التسلسلية للعرض تقود من العرض إلى الكارثة النهائية، والأهمية المعطاة إلى عرض الحوادث (في التراجيديا الإليزابيتية) أو انتقالها عبر سرد الحوادث (في المسرح الكلاسيكي الفرنسي)، ووجود الجوقة أو غيابها، ووجود تقسيم للمشاهد أو غيابه، وعدد المشاهد واستخدام النثر أو الشعر أو الاثنين معاً، ونوع الشعر المستخدم، إلخ. بالرجوع إلى مثل هذه السمات النصية الخاصة، يتعرض المصطلح إلى فروقات داخلية، أي للسياق التاريخي: من هنا ضرورة التمييز بين التراجيديا الإغريقية والتراجيديا الرومانية، والتراجيديا الإليزابيتية، والتراجيديا الكلاسيكية الفرنسية.. إلخ، أو أيضاً داخل فضاء لغوي وثقافي، مثلاً في إنكلترا، بين التراجيديا الإليزابيتية، والتراجيديا الجاكوبية، وتراجيديا عصر النهضة. بعد أن تثار هذه الحركة التمييزية، قلما يكون لها نقطة استناد. بذلك ننتقل، مثلاً، من السياقية التاريخية إلى السياقية النظمية: سنبني تراجيديا مارلو أو التراجيديا الشكسبيرية. من المؤكد أننا نستطيع معارضتها

تباينياً، بطل فوق . إنساني عند مارلو (تامبورلين، فوستوس)، أبطال ضعاف من خلال اضطرابات نفسية طبيعية عند شكسبير (هاملت، عطيل، لير، ماكبث). ولكن هذا التعارض التبايني غير مستقر: على الرغم من أن "فوستوس" فوق . إنساني فإنه يسير إلى هلاكه بسبب عاهة طبيعية (عجرفة). في المقابل، لير الذي يصاب بالشقاء بسبب عاهة طبيعية، يتحول في نهاية المسرحية إلى رمز للشهادة فوق . إنساني تقريباً. ولكن ليس هناك سبب يجبرنا على التوقف عند مستوى العمل الكامل لمؤلف معين: من الممكن التمييز داخل السياق النظمي للوصول في النهاية إلى مستوى الأعمال الفردية (مثلاً،عطيل = تراجيديا الغيرة؛ هاملت – تراجيديا التردد، الخ). انطلاقاً من هنا، يمكن إثارة حركة جديدة في اتجاه معاكس: سننطلق من عمل فردي، مثل ماكبث، لتجريد نموذج منه بعنوان تراجيديا الطموح، ثم إغناء هذا النموذج وتنويعه من خلال أعمال مؤلفين آخرين من العصر الإليزابيتي (يمكن أن نضيف إليها مثلاً، تامبورلين لمارلو)، أو من العصر الذي يليه، مهما يكن الطريق المختار، فإن الظاهرة هي دائماً نفسها: تخضع المصطلحات الجنسية المستندة على سمات جنسية إلى منطق تمييز داخلي، بمعنى أن النص الفردي لا يمثل فقط خصائص ثابتة عبر اسم الجنس، ولكنه يغير فهمه، أي يؤسس الخصائص المناسبة ويعدلها. ننتقل من التعّرف الجنسي،التمثيلي إلى التعرف الجنسي المعدِّل. في نظام التغيير الجنسي التحديدات ليست ذات طبيعة شاملة ولكن جزئية، أي أنها لا تحدد العمل في علاقته بالموقف الواقعي أوالخطابي الذي يؤكده، ولكنها تعلل فيها بعض المقاطع التركيبية أو الدلالية. لن تستطيع مثل هذه التحديدات تعليل مجموع السلسلة التعبيرية_ الدلالية (وإذا كانت تستطيع، بصورة شاملة، تبرير هذا الوجه أو ذاك من هذه السلسلة، مثل عدد المقاطع في قصيدة)، لأن أي اسم لجنس يمتلك مثل هذه القوة المحدِّدة، سيتطابق ببساطة مع نص معين ومع النسخ الأمينة لهذا النص (أو على الأقل مع النسخ المرتبطة بالسياق نفسه). ولكن قبل متابعة تحليل الاختلافات المميزة التي ترتبط بنظام التغيير الجنسي، من المناسب أن نتساءل إذا كان يجوز، حقيقة، تجميع كل الأسماء التي تستند إلى التنفيذ النصي تحت نظام التجنيس المبدِّل. على الأقل، يوجد نموذج من الظواهر الجنسية التي تبدو معاندة. وهو نموذج الأشكال الثابتة أو أسماء الأجناس التي تستند على سمات المستوى التركيبي أو الدلالي المرتبطين بقواعد واضحة، والتي يبدو أنها تفسح مكاناً لظواهر بتواتر محدود. لنأخذ مثال السونيتة؛ ألا تخضع لتحديد شامل (يمكن القول، إن قواعد السونيتة تفرض رمزها الشكلي الشامل: عدد الأبيات، تنظيم في مقاطع شعرية، القوافي، الخ)، وتبايني (من وجهة نظر خصوصية

الجنس، يمكن تغيير سونيتة لبيترارك وسونيتة لشكسبير داخلياً، ويمكن معارضتهما جزئياً مع شكل شعري آخر)، ومتواتر (تطبيق كل أنواع السونيتة قواعد السونيتا العام)؟ إذن، ألا تخضع السونيتة لنظام التمثيل؟ من النظرة الأولى يبدو الاعتراض وجيهاً، ولكنه لا يصمد أمام تحليل أكثر عمقاً. إذا كان المنطق الجنسي للسونيتة تمثيلياً خالصاً، فإن الاختلافات المحتملة بين القصائد المنضوية تحت هذا الاسم لن تدخل في مجال الحسبان ضمن تحديد الجنس. ذلك يعني أنه لا يبقى منها شيء: من الاختلافات ما هو مناسب، بمعنى أن تسمية الشكل الثابت تعسفية. نعلم أن السونيتة عرفت عدة تبدلات شكلية. مثلاً، داخل بنية من أربعة عشر بيتاً، يوجد تبدلات في التنظيم العروضي، والقواعدي أو المطبعي للبنى التحتية: أحياناً تفرض القواعد تقسيماً تحتياً في مثمنات (مؤلفة من رباعيتين)، وسداسية (سونيتة إيطالية)(10)، وأحياناً أخرى نجد تقسيماً تحتياً في ثلاث رباعيات ومقطع غنائي (سونيتة إليزابيتية)، الخ، وهناك تبدلات في الجنس نفسه ضمن القواعد المتعلقة بالمخطط النغمي للأبيات وطولها، أي عدد الأجزاء أو عدد المقاطع، أو أيضاً مخطط القوافي، الخ. والحالة هذه، هذه التبدلات مناسبة من وجهة نظر التحديد الجنسي: التقسيم القائم على ثلاث رباعيات ومقطع غنائي مثلاً أجبر الشعراء الإليزابيتيين على الخاتمة الساخرة، في حين أن تنظيم السونيتة الإيطالية، أقل تبايناً ويسمح بتنظيم دلالي أكثر توازناً. هناك شيء أكثر أهمية، هذه القاعدة القائمة على أربعة عشر بيتاً ليست مطلقة كما يظهر من رؤية بعض المختارات من الشعر الإنكليزي: نشر جورج بيل سونيتة مؤلفة من ثلاثة مقاطع شعرية، كل منها يتألف من ستة أبيات، السونيتة مئة وست وعشرون لشكسبير لا تتضمن إلا اثني عشر بيتاً، وألف جون سوكلينغ سونيتة مؤلفة من خمسة مقاطع شعرية يحوي كل منها على سبعة أبيات!، يطلق "غي" اسم السونيتة على قصائده الرعوية القصيرة، بصورة مستقلة عن عدد الأبيات، وكتب "هوبكان" عدداً من السونيتة مؤلفة من خمسة عشر بيتاً، الخ. (11)

يمكننا التذكير أيضاً بممارسة "سونيتة كوداتو"، وهي سونيتة متنوعة لها عدة أبيات إضافية ذات صفة هجائية بصورة عامة، وكذلك "السونيتة الخفية" التي نجد منها عدة أمثلة في "الفردوس المفقود"، والتي لا تحافظ إلا قليلاً على قاعدة الأربعة عشر بيتاً.(12)

بالتأكيد؛ تمثل هذه القصائد استثناءً بالمقارنة مع هذا الكم الكبير من السونيتة النظامية.ولكن الحقيقة نفسها أن الاستثناءات ممكنة ،وخاصة أن "تعريف" الجنس متبدل بالمقارنة مع هذه الاستثناءات، ويُظهر أننا نخرج عن منطق التمثيل. هناك اعتبارات من النوع نفسه تفرض نفسها إذا أخذنا بعين

الاعتبار الضرورات الدلالية والموضوعاتية: تخضع السونيتة الشكسبيرية الساخرة لضرورات دلالية تختلف كثيراً عن الرومانسية الغنائية، كذلك يشكل تقليد السونيتة الغزلية غلطاً جنسياً خاصاً، وتاريخها ليس تاريخ السونيتة الدينية أو البطولية نفسه. مع ذلك يمكننا الذهاب أبعد من ذلك: إذا كانت كل أنواع السونيتة تخضع تماماً إلى المخطط العروضي نفسه، فإننا لن نعثر، مع ذلك، على مخطط ضمن علاقة التمثيل الجنسي. نصل هنا إلى جوهر الاختلاف بين مستوى الفعل التواصلي ومستوى الرسالة الحقيقية كتنفيذ دلالي وتركيبي خاص لهذا الفعل. رأينا أن الموقف الجنسي للفعل التواصلي ليس فعلاً للنصية (على الرغم من أنه يفسح مجالاً لمؤشرات نصية) ولكنه فعل للغائية. عندما يستند اسم الجنس على المستوى القصدي (الغائي) يبقى النص المنجز جامداً جنسياً: لهذا السبب لا يمكنه إلا تمثيل الفعل التواصلي تحديداً، أي امتلاك الخاصية التي يستشهد بها والتي تشير إليه.

القول بأن (أميرة "كليف") هي قصة يعني القول بأن العمل يمثل خاصية معينة تجعل منه قصة، وهذه الخاصية تشير إليها. ويحدث خلاف ذلك عندما يستند التحديد الجنسي على الرسالة المنجزة، إذ تتعلق بالخصائص التركيبية والدلالية للنص: عندما نقول إن قصيدة بودلير "على الكاس في سجن أوجين دولا كروا" (زهور الشر، C*Li). هي سونيتة، فإننا نربط وقائع تركيبية (ودلالية احتمالياً) ليس مع وقائع ذات طبيعة أسمى من التي تمثلها الأولى، ولكن غالباً مع وقائع من الطبيعة نفسها، أي مع نصوص أخرى تسمى سونيتة: فجأة، نجد أنفسنا ضمن علاقة تركيب وتفكيك بين النص والخاصية التواصلية. يمكننا الاعتراض بأن السونيتة تخضع لقواعد تقوم، بوضوح، على خصائص الشعرية، فالسونيتة الواحدة تمثل إذن هذه القواعد. صحيح أن الأجناس المرتبطة بقواعد واضحة لا تتشكل فقط عبر علاقات وراثية بين النصوص، ولكن أيضاً عبر تطبيق توجهات تقودوجوداً مستقلاً عن سلسلة النصوص التي تطبقها. بهذا المعنى، يتميز جنس السونيتة من جنس القصة، ويجب علينا أن نأخذ في الحسبان هذا الفارق. إن تطبيق القواعد يشكل جزءاً من التجنيس المتبدل وليس من علاقة التمثيل. السونيتة ليست مثالاً للقواعد التي تستخدمها، ولا يمكن أن تكون كذلك، لأن القاعدة (الناظمة) لا تتحقق، بل تتطبق، وهذا ليس الشيء نفسه. هذا يعود إلى أن القاعدة ليست ملكية نصية، ولكن فرض ملكية. من هنا تستطيع قصيدة الابتعاد عن الاستواء الجنسي للسونيتة والاستمرار في أن تكون، مع ذلك، سونيتة: يشكل تغير القواعد أو جزئياتها الموضوعة بين معترضتين، جزءاً من الامكانيات الجوهرية للجنس. رأينا أنه في مستوى التمثيل، فكرة التباعد

مختلفة كثيراً. كل ما يمكننا قوله، هو أن النص ينجح أو لا ينجح في تمثيل هذه الملكية أو تلك المستندة على الفعل التواصلي. إذا كتبتُ رثاء في x، معتقداً أنه ميت، في حين أنه في الواقع ما زال حياً، سأكون قد أخفقت في تحقيق الفعل التواصلي، الرثاء. بالتأكيد، إذا أخفق نصي في تمثيل الجنس المُعتبر في مستوى فرضياته التواصلية (أيضاً يكفي الصبر قليلاً)، فإنه يبقى مرتبطاً بصنف الرثاء موضوعاتياً. وفق المستوى المفضل، ستتلقى مسألة معرفة إذا كان ينتسب أم لا إلى جنس، أجوبة مفضلة. على أية حال، نرى أن مبادئ السونيتة، مثل مبادئ كل الأشكال الثابتة، هي مبادئ ناظمة وليست مبادئ مؤسِسة. ولكنها تتميز أيضاً من مبادئ تقليدية خالصة مرتبطة بأجناس فوق نصية. يجب إذن التمييز ، داخل التجنيس المتبدل، تطبيق علاقات قاعدة وعلاقات جنسية غير مبررة عبر تطبيق واضح. عندما يستند اسم الجنس على قاعدة واضحة، تكون العلاقة الأولية بين النص وهذه القاعدة خاضعة لطبيعة التطبيق، في حين أنه عندما يستند على صنف تاريخي، تكون العلاقة، قبل كل شيء، خاضعة لطبيعة التركيب والتفكيك بين النصوص. في الواقع، من البديهي أن تستند عدة نصوص على مبادئ ناظمة ومبادئ تقليدية في الوقت نفسه، إذن فهي تطبق قواعد واضحة (أو تخرقها) وتحاكي نصوصاً أخرى (أو تبتعد عنها): كما يحدث في السونيتة. نرى أنه يمكن أن تمتلك أسماء الأجناس مراجع متعددة: خصائص تواصلية، قواعد ناظمة، أصناف توسعية .إن فكرة أن مرجع كل اسم جنس يجب أن يكوّن صنفاً توسعياً تبسيط تعسفي. وهنا سبب إضافي يجعل الإشكالية الجنسية غير مقتصرة على إشكالية التصنيف، بالإضافة إلى ذلك، إن الاستخدام التوسعي الخالص لأسماء الأجناس انتشر بصورة غير شرعية وفق العصور. في فرنسا، ظهر مفهوم الجنس (بمعنى تصنيف النصوص) للمرة الأولى، فيما يبدو، عند دوبيللي، في "دفاع عن بيان اللغة الفرنسية" (1549)، كانت الدراسات السابقة تتحدث غالباً عن "طريقة" أو "قياس" أي أنها كانت تنظر إلى التجنيس أساساً تحت زاوية التطبيقات التقنية التي تسمح بإعداد القصائد.

كان رونزارد أول من نشر في حياته أعماله الكاملة مصنفة وفق الأجناس، ولم تصبح اللافتة الجنسية "إجبارية" إلا في النصف الثاني من القرن السادس عشر، ومنذ ذلك الحين أصبحت الأسماء تمتلك وظيفة تصنيفية. (13) مهما يكن الأمر، إن أسماء الأجناس تستند حصراً، أو على الأقل بصورة أساسية، على أصناف نصية تعد الأكثر صعوبة في التحليل والقيادة. إن مفهوم الجمع غامض جوهرياً، (14) وهذا يفسر عدم الاستقرار الدلالي لأسماء الأجناس المفترضة تجميعاً شكلياً وموضوعاتياً بسيطاً (حكاية، قصة، رواية، الخ)، واستمراريتها التاريخية (المسهلة من خلال هذا التبدل الدلالي). بالإضافة إلى ذلك، إن

الأصناف النصية المشكلة على هذه الصورة تستطيع أن تكون كذلك بطريقتين مختلفتين: توسع الاسم الجنسي ينتج إما عن تشكيل تاريخي تطوري، أو عن تصنيف استعادي مستقل عن كل رابط سببي وانتقال تاريخي بين مختلف النصوص. يجب علينا إذن إدخال تمييز إضافي،داخل التجنيس التبدلي، بين الأصناف النسبية القائمة على التجميع البسيط غير المحدد سببياً. لنأخذ حالة الحكاية الفلسفية، يتعلق الأمر أولاً بجنس تاريخي، أي بمجموع فوق . نصي (وفق تعبير جيرارد جينيت)، يعود نموذجه، على الأقل، إلى لوسيان والذي عرف عصره الأكثر ازدهاراً في القرن الثامن عشر مع سويفت ،وفولتير، وديدرو، وآخرين. ولكن بالاستناد إلى معايير مشابهة خاصة، تم تصدير المصطلح: هكذا نعد الحكاية الفلسفية جنساً للأدب البوذي إذا أعدنا اسم الجنس إلى مجموع الموروث الغربي ومختلف الموروثات الشرقية، نجد أنفسنا مع صنف متعدد المنطق التركيبي . وهذه ليست هي الحالة إذا اقتصرنا على الحكاية الفلسفية الغربية وحدها: لا يوجد روابط فوق نصية بين التقليد الذي أسسه لوسيان والحكاية الفلسفية في الأدب البوذي. بقول آخر، إن الجنس الذي يشتمل على الحكاية الغربية والحكاية الشرقية هو جنس هجين، قائم في قسم منه، على التجميع البسيط غير المحدد سببياً، وفي قسم آخر على روابط فوق نصية. في المقابل عندما نحدد توسع الجنس في التقليد الغربي، يقوم التجميع والتفكيك الداخليان في الصنف على روابط نَسَبية، وفوق نصية. ليس بالضرورة أن يكون مجموع جنسي محدد في فضاء ثقافي أو قومي خاص، فوق . نصي من جهة إلى أخرى: تستطيع بعض النصوص في مادة معينة ذات هيمنة فوق نصية أن تكون مرتبطة عبر علاقات تجميع غير قائمة على علاقة سببية. الأصناف الجنسية هي غالباً أصناف غير صافية، ويستطيع تحليل مفصل فقط أن يُفرد المكان اللائق الذي تأخذه فيها علاقات التجميع الخالص، والعلاقات فوق النصية. في استخدام المصطلح علاقة فوق نصية، ربما أعطي لهذه الصفة معنى أكثر سعة مما فعل جينيت. أقبل كعلاقة جنسية فوق نصية كل نَسَب يمكن إقامته بين نص أو مجموعة أو مجموعات نصية سابقة أو معاصرة، والتي يبدو مباحاً الافتراض بأنها خدمت كنماذج جنسية عند إعداد النص المقصود، إما أنه يحاكيها، أو يبتعد عنها، أو يمزجها، أو يعكسها، الخ. تتواجد الفهارس أساساً ضمن الحاشية المرفقة بالنص (عنوان، عنوان فرعي، وهوية نصية) وفي السياق النظمي والأدبي، في حين أن السمات تناصّية. من المهم التمييز بين الفهارس الجنسية والسمات الجنسية، والإرشادات الجنسية أيضاً.

وظيفة الفهارس فوق نصية، ووضعها تفاخري لأنها تهدف إلى تنظيم عملية القراءة، سامحة للقارئ بتحديد موقع النص بالنسبة لأفقه الجنسي. وظيفة السمات الجنسية بنيوية خالصة ووضعها ليس تفاخرياً. العلاقة بين الفهارس والسمات تشبه العلاقة التي توجد بين واجهة منزل والمواد التي بني منها: نعلم أن الواجهة يمكن أن تخدع.(15) أما فيما يتعلق بالإرشادات الجنسية، فإنها الأثر النصي للعوامل التي تستخلص من المستوى التواصلي: تتميز من السمات الجنسية بما تمثله من خاصية قصدية، في حين أن هذه الأخيرة تبدل خصائص نصية. يظهر ريمون دوبري جينيت في تحليل للنص الأول "من قلب بسيط"(16)، الاختلاف الذي يمكن أن يوجد فيه بين الفهارس والسمات الجنسية، وكذلك التباعد الذي يمكن أن يوجد بين التجنيس النظمي والتجنيس القرائي. يحمل نص فلوبير هوية "الحكاية"، هذا المصطلح الذي انتشر في كل مكان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لأنه يمكن أن يصنف أي قصة قصيرة. هذا الفهرس لمرفقات النص لا يعكس التعقيد الجنسي للنص، الذي لا يمكن الوصول إليه إلا عبر النصوص الأولى. في الواقع، تظهر ريموند دوبري جينيت التذبذب المعقد لفعل الكتابة عند فلوبير بين النموذج الواقعي البلزاكي والأخلاقية الأسطورية. وتعزل ستة عناصر تتدرج ضمن معنى الرواية الواقعية: تكرار مؤشرات زمنية، التطورات المهملة لطبع الغبطة، الأهمية البلزاكية نموذجياً للعالم الخارجي، تدخلات الراوي وتفسيراته، الانتشارات الوصفية والمبررات التفسيرية كذلك. ولكن يمكن ملاحظة تيار في اتجاه معاكس، يعود إلى التقييد والتكثيف مع المقدمة المرافقة لتبرير رمزي مستعار من الأخلاقية الأسطورية: يظهر الشخص المغتبط كشخص نموذجي، وأُعطي البعد الديني للنزاع بين الخير والشر أهمية كبيرة. هكذا تمتلك سلسلة "الثور" بعداً رمزياً خالصاً، في المخطوطات: يُنظر إلى الحيوان كقوة شيطانية (بؤبؤا عينيه يحترقان في الظلمات كفحمتين)، ووضع تدخُل المغتبط على حساب معطى إعجازي. أما فيما يتعلق بالنص النهائي، فهو ليس رواية بلزاكية قصيرة ولا أخلاقية أسطورية خالصة، ولكنه أثر لصراعهما وحيادهما المتزامن: "الرواية الواقعية التي كان يمكن أن تتطور، تفسد الحكاية الرمزية التي استطاع فلوبير الامتداد نحوها. الحكاية مصنوعة من هذا التوتر والتعارض، لا بل التنافر بين هذين الجنسين"(17)

هذه الدراسة نموذجية بالنسبة لغايتنا: بالإضافة إلى أنها تظهر أن مرفقات النص الأولي يمكن أن تكون المكان المفضل لدراسة العمل الجنسي للمؤلف (عندما تتاح لنا فرصة الحصول على وثيقة جنسية متماسكة)، وتذكرنا أن الوضع الجنسي النظمي للنص النهائي يمكن، في بعض الحالات، أن يكون صعب الوصول إلى القارئ (وأن تكون إذن مختلفة جداً عن التجنيس القرائي الذي لديه

رغبة في التوجه وفق الفهارس الجنسية)، إذا لم نقاربه، ضمن منظور نَسَبي، كنتيجة للخيارات الجنسية النصية الأولية، المتناقضة أحياناً، والتي ليست إلا أثراً غير مقروء إذا لم نصل إلى النص الأولي. يمكن الافتراض أنه في حالة الأدب الشفهي تسمح التغيرات المختلفة، أو نُسخ العمل نفسه، أو مختلف التبدلات التي يخضع لها خلال القراءة، وفق ردود فعل الجمهور، برؤية العمل الجنسي في الجسم الحي، وبمتابعة أثر التوترات بين التجنيس النظمي والتجنيس القرائي، وبين السمات الجنسية والفهارس الجنسية. إذا كانت الأصناف النَسَبية والأصناف المتشابهة كلها جزءاً من التجنيس المبدّل، بمعنى أن النصوص المختلفة المجموعة ضمن الصنف تبدل بصورة أخرى الخصوصيات الجنسية، فإنها، مع ذلك، لا تخضع للوضع المنطقي نفسه، إذ أن الأصناف النَسَبية تعيد إلى سببية توليدية نصية جمعية، في حين أن الأصناف المتشابهة هي عمليات فوق نصية والتي تترك مسألة التوليد . النصي غير محسوسة. نشير إلى أن التجنيس النصي . الجمعي والتجنيس عبر قواعد يلاقيان تجنيس المستوى التواصلي في نقطة محددة: وتقوم كلها على التجنيس النظمي ثم على التجنيس القرائي. في المقابل، الأجناس القائمة على العلاقة البسيطة للتجميع، لها وضع قرائي أساساً (وإن كان يمكنها أن تتطابق جزئياً مع علاقات جنسية نظمية، بسبب الخصوصية المتعددة لمنطق التجميع).

لا يتطابق التمييز بين التجنيس النظمي والتجنيس القرائي مع التمييز بين المستوى التواصلي والمستوى النصي للفعل الأدبي. نضيف أيضاً أن مسألة المبادىء المشتركة (المؤسِسة، والناظمة أو التقليدية) لا تُطرح في مستوى الأصناف المتشابهة، بسبب وضعها النظمي الخالص. عندما نقارن الأنظمة التبدلية الثلاثة عن طريق تحليل نماذج الوصف والتعريف، التي يمكنها أن تكون مشتركة في اسم جنس، فإننا نكتشف اختلافات جديدة. في حالة التجنيس القائم على مبادئ ناظمة، يفسح الوصف مكاناً لتعداد قواعد محددة، كما يظهر من أي فهرس مكرس للأشكال الثابتة أو لأشكال الشعر الغنائي. أما فيما يتعلق بوضع التعريف، فلن يكون إلا تقادمياً (لأنه عندما يكون وصفياً، فإنه سيصف، في الواقع، تحديداً كان له وجود سابق). عندما يستند اسم الجنس على مبدأ تقليدي، أي على صنف نَسَبي، يكون الوصف المشترك عامة مُخصِّصاً، بمعنى أنه يميز الاسم بالمقارنة مع عمل فردي، أو مجموعة من الأعمال، في سلسلة نصية. أما فيما يتعلق بوضع التعريفات، فإنه كشفي خالص كما أكد أي. د. هيرش بقوة. نعرف جيداً أنه عندما ندرس جنساً نصياً – جمعياً بصورة شاملة، مثل الرواية البيكارسكية، فإننا لن نتقدم كثيراً عبر " تعريف "، لأن الأمر يتعلق برواية يقوم

البطل فيها بالتنقل بين طبقات اجتماعية مختلفة، متحملاً كل أشكال الظروف الإنسانية. ولا يتم ذلك إلا إذا كان التعريف مزيفاً أو عديم الفائدة، ولا يشبع رغبتنا المتعلقة بالوضع الجنسي النظمي للتقليد المقصود. هناك عدة روايات تتطابق مع هذا التعريف، دون أن نستطيع، مع ذلك، اعتبارها روايات بيكارسكية: يرتحل ويلهلم ميستر عبر مختلف الطبقات الاجتماعية، ويتحمل مختلف الظروف، ومع ذلك لا يمكن أن نعد رواية غوته رواية بيكارسكية، ويمكننا وضع ملاحظات من النوع نفسه بشأن بعض روايات ديكنز، و "جود المظلم" لتوماس هاردي ...الخ.

يمكننا تقديم شبكة من المعايير الأكثر دقة، عن طريق إضافة شرط شكلي مثلاً يتعلق بوضع السيرة الذاتية للسرد (هذا يستبعد الأمثلة التي أعطيتها). لكن وإن حصلنا على تعريف مناسب للروايات البيكارسكية، فإن ذلك لن يعطينا الشيء الكثير: العلاقات المناسبة المشكلة لجنس نصي – جمعي ليست علاقات تمثيل يمكن الوصول إليها عبر تعريف بالتفاهم ولكنها علاقات اختلاف داخلي ،ويمكن الوصول إليها فقط عبر تحليل (العلاقات الموجودةبين الأعمال المنتمية إلى الجنس"، كما أشار كلايتون كولب بشأن موضوع التراجيديا الإغريقية.

أما فيما يتعلق بأسماء الأجناس المرتبطة بأصناف قائمة على علاقة تجميع غير محددة سببياً، فإن وصفها يمر عبر بناء نموذج نصي مثالي: يقوم هذا النموذج، بصورة عامة، على بعض الأعمال التي تعد أمثلة عن الجنس. وهو يدرس غالباً كتعريف للجنس بالتفاهم، في حين أن الأمر يتعلق، في الواقع بتخييل فوق نصي. لايمكن لتعريف مثل هذا الجنس أن يكون إحصائياً، بمعنى أنه لا يستطيع إلا قياس مدى الإنزياحات التي تأخذها الأعمال الواقعية عن هذا المعيار فوق – النصي الذي هو المثال الجنسي النموذجي مع ذلك نستطيع الإشارة إلى الاختلافات بين الأنظمة الثلاثة النوعية المتبدلة، عندما نحلل وضع الانزياحات: في جنس مرتبط بمبادىء ناظمة، كل انزياح يعني خرقاً للقواعد المقبولة، أي عندما تكون القواعد المقصودة ليست مؤسسه ولكن ببساطة ناظمة – إما لتضعيف القواعد الموجودة، أو لإضافة قاعدة أو عدة قواعد جديدة، أو لإدخال لعبة كاملة من القواعد الجديدة. الخرق يفسح المجال إذن للتحول: هذا لا يمنع أن يكون المعنى الأولي للانزياح ضمن نظام المبادىء الناظمة هو معنى الاختراق. إن مشكلة معرفة إلى أي درجة يشكل نص، يخرق قواعد الجنس، جزءاً من هذا الجنس، تعد مسألة موازين قوى معجمية: تجريد، نملك الخيار دائماً بين توسيع قبول مصطلح موجود أو القيام بتعميد جنسي جديد. ضمن الأجناس فوق النصية، الانزياحات التي توجد بين مختلف نصوص الصنف الواحد هي كذلك تحولات متتالية لسمات نصية مناسبة جنسياً، ولذلك فإن إعادة تشكيل الوصف بصورة

مضمرة يمكن أن يكون مشتركاً باسم الجنس. في حالة الجنس القائم على علاقة تشابه غير محددة سببياً، ليست الانزياحات شيئاً آخر غير البدائل عن أعمال حقيقية بالمقارنة مع النموذج المثالي الذي يُفترض أنه ذو أثر رجعي. لا يمكننا الحديث عن تطور بالمعنى الخاص للمصطلح إلا في حالة التجنيس النصي . الجمعي والتجنيس عبر القواعد، إن تبدلات الأصناف النصية المتشابهة محايدة بالمقارنة مع المحور الزمني، وتبقى غير محددة بوضعها السببي.

ـ منطق التجنيس.

هكذا إذن يجب أن نسلِّم بالبديهية القائلة إن قواعد ظاهر الفرضيات التي تستند عليها أسماء الأجناس، هي خادعة غالباً. إن لها دائماً الشكل نفسه (X هي a) ولكن الرابطة تخفي علاقات غير متشابهة: عندما نقول إن "أميرة" كليفيس هي قصة، فإننا نقول في الواقع، إن النص يمتلك سمة تجعل منه قصة، وعندما نؤكد أن "العطر" لبودلير هي سونيتة، فإننا نقول في الواقع إن هذه القصة تطبق قواعد السونيتة، وعندما نشير إلى أن "هيكروميغاس" هي حكاية رحلة خيالية، فإننا نقول، في الواقع، إن نص فولتير يحول ويلائم خطاً نصياً يذهب من القصة الحقيقية للوسيان إلى رحلات غوليفر مروراً "بالعالم الآخر" أو "دول وامبراطوريات القمر" لسيرانو دو بيرجيراك، بالإضافة إلى ذلك، أمكننا ملاحظة أن هذا التنوع يتعلق بكل وجوه الاشكالية الجنسية: ليس فقط مرجع الاسم، ولكن أيضاً العلاقة الجنسية، ووضع التعريف ووظيفته، ووضع الوصف المشترك، وطبيعة المبدأ المناسب، ومعنى الانزياح بالمقارنة مع هذا المبدأ. هكذا يمكن أن يسمح لنا تحليل أسماء الأجناس في تنوعها باكتشاف أن المنطق الجنسي ليس واحداً ولكنه جمعي: "تصنيف النصوص" يعني أشياء مختلفة إذا كان المعيار يمثل خصوصية، وتطبيق قاعدة، ووجود علاقة نَسَبية، أو وجود علاقة متشابهة. يمكن أن تكون النتيجة النهائية لكل هذه العمليات صنفاً توسعياً، ولكن منطق تشكيل هذه الأصناف متنوع جداً ولا يقتصر على علاقة متشابهة بسيطة بين النصوص المحتفظ بها. وهذه ليست إلا وجهاً من وجوه المنطق الجنسي الممكن. ربما ليس مضراً محاولة تركيب أساس التمييزات التي مرت معنا ضمن مخطط.

مستوى	مرجع	علاقة	تعريف	وصف	مبدأ	انزياح
فعل تواصلي	صفة	تمثيل شامل	بالتفاهم	تبايني	مؤسِس	فشل

نص	قاعدة	تبدل بالتطبيق	تقادمي	تعدادي	ناظم	خرق
	صنف نَسَبي	تبدل نصي . جمعي	كشفي	تخصيصي	تقليدي	تحول
	صنف متشابه	تبديل بالتجميع	إحصائي	تأطيري	/	تغير

الخط المزدوج الذي يفصل الصنف المتشابه عن المراجع الثلاثة الأخرى للتجنيس هو الإشارة الخطية لحقيقة أن هذا التجنيس قرائي خالص في حين أنه في الثلاثة الأولى يساوي دائماً تجنيساً نظمياً. هذا التمييز مرتبط بمشكلة الاعتماد السياقي للتطابقات الجنسية. هنا يُطرح سؤال إذا كان الاعتماد السياقي للظواهر الجنسية مهماً بالنسبة للمراجع الأربعة المتميزة أو فقط بالنسبة لبعض منها، هل من الممكن إقامة تطابق ناظم بين التمييزات لمختلف أنواع المنطق الجنسي ومسألة الاعتماد السياقي؟ أظن أننا نستطيع تأكيد أن أسماء الأجناس التي مراجعها صفات الفعل التواصلي هي مستقرة سياقياً، وذلك عندما تستند على حقائق عامة، أو على الأقل، على صفات يمكن معالجتها كسمات متغيرة، بالمقارنة مع سمات جنسية متغيرة في السياق بصورة قصوى. كذلك، إن التوتر بين التجنيس النظمي والتجنيس القرائي هو عملياً صفر، لأن عدم الانسجام بين الإرسال والاستقبال في هذا المستوى سيهدد بتهديم الرسالة كما هي، ويجعلها مكثفة بصورة جذرية. كما رأينا سابقاً، إن طرق تحقيق الأفعال التواصلية متبدلة وفق السياقات (لا نكتب رسالة بالطريقة نفسها في ظل الامبراطور أوغست وفي ظل لويس الرابع عشر، ولا نطرح سؤالاً بالطريقة نفسها على الأم وعلى من هو أعلى مرتبة)، ولكن هذه الطرق غير مهمة في التعرف الجنسي للفعل التواصلي. يبدو إذن جيداً أن الاعتماد السياقي لا يستطيع أن يتدخل إلا منذ أن يستثمر اسم الجنس الرسالة المنجزة، والسلسلة التعبيرية الدلالية. وهنا أيضاً يجب التخصيص: لا يتدخل الاعتماد السياقي في الأنظمة الثلاثة بالطريقة نفسها. بصورة عامة لا تتبدل الأجناس ذات المبادىء الناظمة سياقياً إلا قليلاً. إذا كتبت في أيامنا الحاضرة سونيتة تتبع بدقة قواعد السونيتة البطرياركية أو الإليزابيتية، فإن العالم يتفق على أنني أكتب سونيتة، وليس معارضة، على الرغم من أن القواعد الثابتة في العصر البطريركي أو الشكسبيري تعرضت أحياناً لتقلبات كثيرة، وأن السياق الشعري والأدبي الحالي مختلف جداً عن السياق في عصر النهضة أو في نهاية القرن السادس عشر. ربما يعود سبب هذا الاستقرار إلى أن الأجناس ذات المبادىء الناظمة تعيد النصوص إلى تقادمات فوق . نصية أكثر من إعادتها إلى روابط نصية . جمعية محتملة (مثلما رأينا سابقاً، على الرغم من ان الأجناس "مغلوطة" بصورة عامة، من وجهة النظر هذه). لذلك يهدف التقادم، ونظام

القواعد، بوضوح، إلى إعادة الإنتاجية، وتكفل لها ميزتها الواضحة ببعض الاستقلال عن تبدلات السياق. سيكون التوتر إذن بين التجنيس النظمي، والتجنيس القرائي، معتدلاً إلى حد ما، لأن آثار المفعول الرجعي النوعي المدفوع من التقليد النصي . الجمعي، أو عبر تصنيف متشابه خالص، ويمكن تحييدها، جزئياً على الأقل، من خلال تحديث القواعد النظمية المناسبة. في المقابل، في مستوى الأسماء الجنسية المستندة على أصناف نَسَبية، يمكن أن يكون الاعتماد السياقي للتطابق الجنسي كبيراً، كما ظهر من أمثلتنا في الفصل السابق. من هنا أهمية التمييز بين التجنيس النظمي، والتجنيس القرائي: الجمع . النصي المنفذ نظمياً يمكن أن يكون متطفلاً دائماً عبر ظواهر ذات أثر رجعي جنسي، أو عبر ظواهر تجنيسية متشابهة، يمكنها الارتباط بسياق جديد. أما فيما يتعلق بأجناس متشابهة خالصة، تناسب التبدلات السياقية هو صفر، ولكن لسبب آخر غير حالة الأسماء المستندة على أفعال تواصلية: الأصناف المتشابهة تعارض تبدل السياقات لأنها دخلت اللعبة القرائية وأن مسألة التوتر الشديد المحتمل بين تجنيسات نظمية وتجنيسات قرائية، لا يمكن أن تطرح على موضوعها. عندما يتطابق صنف متشابه جزئياً مع صنف مبادئ تقليدية أو معيارية (كما يحصل غالباً)، فإن التطابق حيادي منهجياً: مبدأتشكل صنف متشابه يضع بين معترضتين التجنيس النظمي. يمكننا تلخيص الاعتبارات التي مرت في المخطط التالي.

مرجع / موقف	خاصية تواصلية	قاعدة	صنف نَسَبي	صنف متشابه
اعتماد سياقي	–	+/–	+	–
تمييز بين تجنيسات نظمية وقرائية	–	+/–	+	–

نرى أن اسماء الأجناس التي تستند على أصناف وراثية هي تلك التي فيها يؤدي العاملان دوراً مهماً، عامل الاعتماد السياقي وعامل التمييز بين تجنيس نظمي وتجنيس قرائي: هذا يتطابق تماماً مع الخاصية المتغيرة الشكل وغير المستقرة للأجناس النصية . الجمعية. بقي علينا تجاوز آخر خطوة لإغلاق الخاتمة. كنّا قد انطلقنا من فكرة أن النشاط الأدبي، والنشاط اللغوي بصورة أكثر شمولية، هو فعل دلالي مركب، يمكن أن يعتبر وفق وجهات نظر متعددة أنواع

المنطق الجنسي الأربعة التي ميزناها ليست إذن ظواهر مطلقة ولكنها ظواهر نسبية: وهي أيضاً تمتلك طرقاً مختلفة لمقاربة أي عمل. تجريدياً، يقوم كل نص على هذه الأنواع الأربعة من المنطق: كل نص هو، في الواقع، فعل تواصلي، ولكل نص بنية يمكننا الاعتماد عليها من أجل تعميم قواعد مناسبة، كل نص يوجد ضمن علاقة مع النصوص الأخرى، فهو يمتلك، إذن، بعداً نصياً . جمعياً: وأخيراً كل نص يشبه نصوصاً أخرى، هذا لا يعني أن كل المستويات مناسبة أيضاً لكل النصوص. إبداع نص يفترض خيارات مسبقة: لا يوجد نص عارٍ تماماً، ولا توجد درجة الصفر في الكتابة، مثلاً، كتابة سونيتة يعني تفضيل نظام المبادئ الناظمة. هذا بدوره لا يعني أنه يمكن مقاربة نص وفق الوجوه الجنسية التي يفضلها المؤلف. في الواقع، القرار بمقاربة نص بالاعتماد على هذا النظام الجنسي أكثر من غيره يعتمد أيضاً على مصالحنا المعرفية: ستتركز دراسة الأدب ضمن زاوية الغائية الواقعية خاصة، على دراسة الصفات التواصلية، أي دراسة مؤسساتية للأدب ستدرسه عبر انزياح المبادئ الناظمة، وستجني دراسة طرق الإبداع الأدبي، دون شك، فائدة كبيرة من تحليل التجنيس النصي . الجمعي، أخيراً، ستتعاطف روح فضولية للطبيعة الإنسانية مع علاقات التقارب غير النَسَبية التي يمكن أن توجد بين مختلف الأعمال الأدبية.

يمكننا الشعور بالبهجة أو بالأسف لهذه التعددية أو لهذا التشتت في (نظرية الأجناس). في الحالات كلها، نحن مجبرون على التوافق معها. ربما ننحل فيها بصورة أكثر سهولة إذا تأملنا هذه الملاحظة الموضحة لبول هيرنادي: "بصورة عامة، كان بناء أنظمة جنسية مقبولة أكثر سهولة من أن نتجنّب منها ما لا طائل منه"(20).

***

الحواشي:

– الفصل الأول :

* ـ السوناتة: لحن موسيقي لآلة منفردة كالبيان، أو لآلتين كالبيان والكمان.

1ـ كما ذكر كات هامبورجر (منطق الأجناس الأدبية، طبعة "دار سوي"،1986، ص:33)، وأيده جيرار جينيت (تمهيد لهامبورجر،ص:7)، كان هيغل أول من أكد على صعوبة تحديد الأدب بالمقارنة مع النشاطات اللفظية غير الأدبية في علم الجمال، أوبييه،1944، الجزء الثالث، القسم الثاني، ص:17، ترجمة جانكيليفيتش): سنعود إلى هذا الموضوع بعد قليل.

2ـ مفهوم الجنس الأدبي، توبينجن، 1981، ص:244، دافع عن الرأي نفسه و.ك. فيسمات، و.ك.بروكس، النقد الدبي، نيويورك، ألفريد أ. كنوب،1964، انظر أيضاً ميغويل أ. غالارادو، نظرية الجناس الأدبية، مدريد، 1988، ص:9ـ 27.

3ـ أرسطو، فن الشعر،47|8ـ13، طبعة سوي،1980، ترجمة دوبون روك، و، ج. لالو.

4ـ انظر توضيح جيرار جينيت، مقدمة للنصوص العظيمة،1977، الذي أعيد طرحه في العمل الجماعي "نظرية الأجناس، طبعة سوي، سلسلة "بوان"، 1986،ص:140.

* ـ الجوهرية: نظرية فلسفية تقر أن الجوهر يسبق الوجود، بعكس الوجودية.

* ـ المصفار: آلة وترية إغريقية.

5ـ جيرار جينيت، مصدر سابق، ص:.100

6ـ أي.د.هيرش، صلاحية، التفسير، نيوهافين ـ لندن، يال، مطبعة الجامعة، 1967،ص:.108

7ـ "مشكلة التراجيديا كجنس"، جنس، المجلد الثامن،1975،ص:.221

8ـ الفيزياء، 193،2|28. استشهد بنصوص الفيزياء والميتافيزيقيا بعد الترجمة التي قدمها جان بول دومون "مقدمة في منهج أرسطو"، فران،.1986

9ـ الميتافيزيقيا، الفصل الثالث عشر، 3، انظر أيضاً الفيزياء، 2، 192، ب،32

10ـ انظر الفيزياء، 3، 201، ب.32

11ـ انظر جيرار جينيت، مصدر سابق، ص:109.

* ـ satyrique :مأساة شعرية مؤثرة (عاطفية) ومضحكة الأشخاص الخرافيون يشكلون فيها الجوقة.

12- منظرون فرنسيون وإيطاليون: "سياسة الأجناس"، مفهوم الجنس في عصر النهضة، غي ديميرسون، طبعة جينيف، سلاتكين، 1984، ص:67 - 97.

13- استشهد بذلك فرانسوا ليكليرك، المصدر السابق، ص:.84

14- انظر المصدر السابق، ص:77- .78

15- هوراس، الفن الشعري، ص:.92

16- بوالو، الفن الشعري، النشيد الثالث، الأعمال الكاملة، غاليمارد، ص:1966، ص: 173.

*- صفة معنى مجرد يمتد شموله إلى معنى مجرد آخر بكامله أو جزئياً.

17- يجب أن يستثنى من ذلك نظرية الرواية المقدمة من رومانسية IèNA: الرواية بعكس الأجناس الأخرى مقدر لها أن تكون شكلاً مطلقاً من خلال طبيعتها.

18- جون ريشير، "أكثر من اقارب وأقل من جنس، حدود "النقد الجنسي"، نظريات الجنس الأدبي، جوزف ب. ستريلكا، طبعة جامعة بنسلفانيا، 1978، ص:.76

19- غ. أو، ف، هيغل، محاضرات في علم الجمال، فرانكفون سور - لومان، سوهر كامب فيرلاغ، 1970، ص:26. الشاهد مأخوذ من الترجمة الفرنسية (هيغل، علم الجمال، 4أجزاء، ترجمة س. جانكليفيتش) فلاماريون، سلسلة، شامب، 1979.

20- الفكرة موجودة مسبقاً عند الرومانسيين، وكذلك عند فريدريك شليغل الذي يؤكد أن "نظرية الفن هي تاريخه"

21- مصدر سابق، 3، ص:475 (الترجمة الفرنسية، المجلد الرابع، ص:225)

* - الساغا: حكاية تاريخية أو أسطورية من الأدب الاسكندنافي.

22- المصدر السابق، 3، ص:330- 332، (الترجمة الفرنسية، الجزء الرابع، ص101- 102

23- المصدر السابق، ص:155- 156، الترجمة الفرنسية الجزء الرابع، ص:394.

24- المصدر السابق، ص:338-339، الترجمة الفرنسية، الجزء الرابع، ص:108- 109

25- المصدر السابق، 2، ص 262- 263، الترجمة الفرنسية، الجزء الثالث، ص:20

*- ملحمة شعرية فرنسية قديمة تتغنى بتاريخ فرنسا القديم.

26- المصدر السابق، الجزء الثالث، ص:352، الترجمة الفرنسية، الجزء الرابع، ص:271.

27- عثرت على الشرح الأكثر كمالاً لنظرية برونيتيير في" الدراسات النقدية حول تاريخ الأدب الفرنسي، السلسلة السادسة، هاشيت،1899،(خاصة في فصل "العقيدة التطورية وتاريخ الأدب")، وكذلك في "تطور الأجناس في تاريخ الأدب"، ت. ي. هاشيت، 1890، هذا الكتاب الأخير يعيد أخذ دروس أعطيت في المدرسة الطبيعية العليا، ويشرح في نحو ثلاثين صفحة برنامج دراسة عامة

لمسألة الأجناس وفق الخيار الداروينى، والجزء الباقي من المجلد مخصص لتاريخ النقد الأدبي منذ عصر النهضة: لسوء الحظ، لم يظهر أي من المجلدات التالية التي يجب أن تشهد تطبيق هذا المشروع الطموح. هناك ملاحظات أخرى مبعثرة، مثلاً في "فهرس تاريخ الأدب الفرنسي، الطبعة السادسة، ديلاغراف، 1897، وكذلك في المجموعتين "مسائل نقدية" المجلدان الأول والثاني، كالمان ـ ليفي، 1889، و"تاريخ الأدب"، كالمان ـ ليفي، 1898.

28ـ انظر، دراسات نقدية، السلسلة السادسة، ص:1.

29ـ تطور اجناس، مصدر سابق، ص11

30ـ المصدر السابق .

31ـ انظر المصدر السابق، ص.19

32ـ المصدر السابق، ص11

33ـ المصدر السابق.

34ـ المصدر السابق. ص20

35ـ المصدر السابق،ص12

36ـ المصدر السابق، ص16

37ـ القصيدة التطورية، مصدر سابق، ص30

38ـ انظر تطور الأجناس، مصدر سابق، ص12

39ـ المصدر السابق، ص21

40ـ العقيدة التطورية ـ السلسلة السادسة، مصدر سابق، ص19

41ـ انظر المصدر السابق، ص19ـ 20

42ـ تطور الأجناس، مصدر سابق، ص22.

43ـ المصدر السابق، ص.30

44ـ فهرس تاريخ الأدب الفرنسي، مصدر سابق، ص11

45ـ العقيدة التطورية، مصدر سابق، ص15ـ 16

46ـ من أجل نقد "تين"، كله انظر تطور الأجناس،مصدر سابق،ص254ـ260

47ـ العقيدة التطورية، مصدر سابق، ص29ـ 30

48ـ النقد العلمي، ضمن أسئلة في النقد، ج1، ص323

49ـ فهرس تاريخ الأدب الفرنسي، مصدر سابق، ص#

50ـ تطور الأجناس، مصدر سابق، ص262

51ـ أسئلة في النقد، ج1، ص.317

52ـ العقيدة التطورية، مصدر سابق، ص:.26

53ـ المصدر السابق، ص8

54ـ تطور الأجناس، ص19

55ـ دراسات نقدية، السلسة الخامسة، مصدر سابق، ص32ـ 33

56ـ فهرس تاريخ الأدب الفرنسي، مصدر سابق، ص11

57ـ بالنسبة للأجيال القادمة، سيكون من الصعب عليهم أن يفهموا كيف أن ناساً مثقفين استطاعوا الاعتقاد بالعثور على الحجر الفلسفي ضمن نظريات غير ملائمة، ومع ذلك يبقى برونيتيير ناقداً كبيراً ولم يكن أحمقاً. كما قال فريد يريش شليغل في مكان آخر، إن كل جيل أو عصر مدان بجهل الأرض التي يقطن فوقها ومستلزماته الخاصة وأحكامه التي لاتظهر كما هي إلا لأولئك الذين سيأتون من بعده.

58ـ تطور الأجناس، مصدر سابق، ص9. لنحدد مع ذلك أنه بعد عشرين صفحة، يعبر بالعكس، عن شكه في احتمال أن يصبح النقد علماً، ولكنه يضيف مباشرة أنه قادر على الأقل امتلاك "مناهج " (يُفترض دون شك أن تكون علمية)

(ص:29). في "النقد العلمي" الذي كتب في العصر نفسه، كان أيضاً أكثر تصنيفاً: "لاتفعل شيئاً كي يصبح النقد أو التاريخ علميين بصورة مطلقة". (مصدر سابق، ص:320) يجب الإشارة هنا إلى أن الأمر يتعلق ببيانات متناقضة كثيراً مع مشروعه في إقامة نقد علمي مستوحى من داروين.

59ـ دراسات نقدية، السلسلة السادسة، ص:.34

60ـ المصدر السابق، ص:.31

61ـ المصدر السابق

62ـ دراسات نقدية، السلسلة الخامسة، ص:38

63ـ تطور الأجناس، ص:13.

الفصل الثاني :

1ـ تزفيتان تودوروف، مقدمة في الأدب الخيالي (1970)،طبعة سوي، سلسلة بوان، 1976، ص10

2ـ المصدر السابق، ص: .10

3ـ هوية العمل الفني، فيرسوس، 46، 1987، ص:32 ـ 33.

4- من أجل دفاع متنوع للتمييز بين الأجناس النظرية والأجناس التاريخية، انظر كريستين بروك - روز، دراسات في السرد والبنية، كامبردج، مطبعة جامعة ستراسبورغ، 1981، ص:55- 71.

5- انظر جيمس ل. باترسبي، تقنين الوسائل والجنس: علاقة مدروسة ثانية، جنس، الجزء العاشر، 1977، ص: 339- 362، وإيلدر أوسلون، "تقويم الفنون"، بحث نقدي، المجلد الأول، 1974، ص:76.

6- من أجل دراسة أكثر تفصيلاً حول أهمية نموذج التصنيف البيولوجي، والتي تؤدي إلى نتيجة أكثر إيجابية من دراستنا، انظر برنارد، أي. رولان "طبيعة وتقليد ونظرية الجنس"، الشعريات، 10، 1981، ص:127 - 143.

7- مصدر سابق، ص:10

8- أي. د. هيرش، مصدر سابق، ص:101، ويقول أيضاً:" لايمتلك الجنس الشفهي إرادة أو كمالاً خاصين [...]. إن غائية جنس ما ليست أقل أو أكثر، من غائية تواصلية يتابعها متكلم خاص.

9- انظر، تحليل النقد، غاليمارد، 1969، ص:301

10- ماري - لور ريان: لماذا، وكيف، وما هو التصنيف الجنسي؟ ، الشعرية، 10 (2-3)، 1981، ص: 110

11- مآخذ التعبير الجامع لآلستير فولير، ولكن بعد إعطائه معنى تاريخياً، أنواع الأدب، مقدمة إلى نظرية الأجناس الأدبية وأشكالها. مطبعة جامعة أكسفورد، 1982، ص:3.

12- جيرار جينيت، محاضرات، EHESS، 1986-1987.

13- كارل بوشنر، تاريخ الأدب الروماني، شتوتغارت، كرونير فيرلاغ، 1986، نورثروب فري، تحليل النقد، مصدر سابق، 1969، بول زومثور، دراسة في شعرية القرون الوسطى، 1972، روث فينيغان، الشعر الشفهي، المعنى والسياق الاجتماعي، مطبعة جامعة كامبردج، 1977.

14- وولف ديتر ستيمبل، "أوجه جنسية للتلقي" ، نظرية الأجناس، مصدر سابق، ص:163.

15- انظر بهذا الخصوص ريشارد شوسترمان، موضوع النقد الأدبي، فورزبورغ وأمستردام، 1984، الذي يميز بين التعقيد الأنطولوجي للمنتجات الأدبية، وتعقيدها السيميائي. أردت معالجة التعقيد الأنطولوجي كوجه للتعقيد السيميائي

16- تمييز الفعل الاستدلالي في خمسة مستويات كما لاءمتها هنا مع احتياجاتي، ليس الإمكانية الوحيدة، ويمكننا، دون شك، ملاءمة نموذج بوهلر أو جاكبسون بالطريقة نفسها. لست أول من اقترح هذه المقاربة متعددة الوجوه. تودوروف مثلاً (مصدر سابق، ص:24-25) يميز مسبقاً بين المستوى الشفهي (بما في ذلك المستوى التعبيري)، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي. وولف غانغ ريبل في "ماهي الأجناس؟ يجيب بأنها ذات طبيعة سيميائية ورؤية نصية لغوية"، الشعرية،

الجزء الثاني عشر، 1980، ص:320- 349. ويؤكد خاصة على أهمية الموقف التواصلي في تحديد الأجناس ويقيم مجموع المستويات التي يمكن أن تستثمر من الأسماء الجنسية.

ماري - لور ريان من جهته، يميز، في مقاربة مستوحاة من النحو التحولي، بين قواعد واقعية، وقواعد دلالية، وقواعد سطحية، أو ظاهراتية، ولفظية وتركيبية .. إلخ ("نظرية الأجناس الشعريات، 8،1979، ص: 307-337). ولكن أظن أن النقطة الجوهرية تكمن في التمييز بين الرسالة المنفذة والفعل التواصلي المقترح: بحسب ماأعلم، لم نعطِ حتى الآن الانتباه الواجب لهذا التمييز ذات النتائج المهمة.

17- عندما يستخدم مُعبِّر "عبداً" فإن الوضع ليس نفسه في حالة التعبير بالنيابة؛ "العبد" هو غالباً ناسخ يسجل تعبير شخص آخر. بصورة أساسية، وظيفته ليست مختلفة عن وظيفة الكاتب الجماهيري في مجتمعات قليلة التعليم.

18- وإن كان التمييز أحياناً غامضاً. نعلم أنه يوجد نسختان مختلفتان من الملك لير: طبعة كارتو بعنوان: قصة الملك لير، وطبعة فوليو بعنوان: مأساة الملك لير.

19- يشير نورثروب فري إلى أن "غياب المؤلف، المتخفي وراء مستمعيه، هو سمة مميزة للمسرح" (مصدر سابق، ص:302): إذا كان متخفياً، فهو إذن المعبِّر الخيالي، ولكنه يعير كلماته إلى شخصياته.

20- أقترح التمييز بين مسألة التخييل التي تخص وضع الفعل التعبيري العام، وبين مسألة المرجعية التي تخص البنية الدلالية المتحققة، والمتموضع إذن في المستوى الافتراضي. حتى التخييل الأكثر خيالاً يتضمن إرشادات عديدة لها مراجعها الحقيقية. يبقى التخييل إذن مرتبطاً، في عدة نقاط، بمتطلبات المرجعية: الراوي في الرواية الذي يقود بطله ضمن غابة من السنديان، والذي يرغب في رسم أوراقها، فإنه يرغب في الحقيقة، رسم أوراق الزان، وبذلك يرتكب غلطاً يقوم على منطق المرجعية (إلا إذا سمحت لنا بعض الرموز بتركيب رمز راوٍ خيالي "غير ممكن"). صحيح أنه يحصل لنا أن نقرأ قصصاً خيالية يكون فيها الفعل التعبيري غير خيالي، هذا يظهر أن التخييل ليس مقتصراً فقط على القصدية التعبيرية. هذا لايمنع أنه في مثل هذه الحالات، الفعل الخطابي العام هو الذي اعتبرناه تخيلياً: ببساطة، البناء الخطابي للفعل لايرتكز على الوضع التعبيري الأصلي للنص.

21- مصطلح "التخييل الذاتي" اقترحه سيرج دوبروفسكي في الصلاة لإدخال ابن (طبعة غاليلي، 1977) يمكننا الظن أن البحث يقوم إلى حد ما على جنس الممارسة نفسه (انظر جيرار جينيت، الطروس [ورق ممسوح ثم مكتوب عليه ثانية]، طبعة سوي، 1982، ص:293)، كذلك نصوص عديدة لباليز سندرارس "، نصوص سندرارس، غرونوبل، 1988)

22- في حالة التخييل، يجب التمييز بين الاسم المستعار البسيط، مُعبِّر خيالي غير معتمد إلا كاسم، والمؤلف المفترض الذي يشوش على وجوده الخيالي عبر استراتيجية مرفقات النص. انظر

جان بينوا بوش، المؤلف المفترض، دراسة في نموذجية الكتاب الخياليين في الأدب، رسالة EHESS، 1982، وجيرار جينيت، سوي، 1987، ص:47.

*الأدوارية: قصيدة غنائية ذات أدوار.

23ـ مصدر سابق، ص:301

24ـ أنظر "الشعر الفرنسي"، سيد، 1973، ص:70

25ـ مشاريع تمهيد لأغاني الشوارع والخشب، في فيكتور هوغو، شعر، المجلد الثاني، طبعة سوي، سلسلة الأعمال الكاملة، 1972، ص:241.

26ـ انظر جيرار جينيت، مقدمة في هندسة النص، مصدر سابق، ص:95ـ 107، وانظر أيضاً ص11ـ 12.

27ـ أرسطو، الشعرية، الطبعة المستشهد بها، 1460و 1448.

28ـ انظر جيرار جينيت، رموز، المجلد الثالث، طبعة سوي، 1972، ص:185.

29ـ هل يجب التذكير بأن أرسطو يأخذ في الحسبان هذا التمييز، لأنه يميز، داخل مجال المحاكاة، المحاكاة بالكلمات فقط عن المحاكاة التي تجمع الكلمات والإيقاع، والكلمات والإيقاع واللحن، ولكن من أجل تهميشها بعد ذلك.

30ـ ربما يفسر هذا لماذا يتحدث فري عن "أشكال عرض" (مصدر سابق، ص:300)، أكثر من الحديث عن طرق التعبير، مما يعرضه لخطر عدم الاهتمام بالخصوصية التقليدية للسرد. بالعكس، التقسيمات الثنائية المألوفة في فرنسا وفي ألمانيا تحرض أحياناً على الإقلال من شأن الخصوصية السيميائية للمسرح، الذي نرغب باختزاله إلى النص الدراماتيكي.

31ـ جان ألتر، من النص إلى التمثيل، شعريات اليوم، 2ـ3، 1981، ص:119.

*ـ توجيهات يكتبها مؤلف المسرحية اليونانية القديمة في النص ليتقيد بها المخرج والممثلون.

32ـ انظر روث فينغنان، مصدر سابق، ص:171ـ 172.

33ـ مصدر سابق، ص117ـ118

34ـ ليو أوبين هام، لاميزو بوتامي، صورة حضارة، غاليمارد، 1970، ص: 160و224.

35ـ تقوم رسائل هوراس، جزئياًعلى الأقل، على أسس محاكاة شكلية (وفق تعبير ميشال غلوفينسكي)، أي أن استخدامها للشكل الترسلي هو ببساطة نوع من اللعب: هكذا تعد الرسالة العشرون رسالة خيالية، لأن هوراس تصنع فيها التوجه إلى كتابه الخاص. تقوم الرسائل التعليمية، التي مارسها الأبيقوريون، على المحاكاة الشكلية نفسها.

*- حركة دينية نشأت في ألمانية في القرن السابع عشر وأكدت على دراسة الكتاب المقدس، والخبرة الدينية الشخصية

36- جان روسي، "المذكرات الخاصة، نص دون مرسل إليه" الشعرية، 1983، ص:435-443

37- جو نيشيرو تانيزاكي، الاعتراف الفاجر، غاليمارد، 1963.

38- ميشال غلوفينسكي، حول الرواية للشخص الأول، 1967، الشعرية، 72، 1987، ص:497-507.

39- انظر جون ر. سيارل. تصنيف الأفعال النطقية" معنى ومصطلح، طبعة مينوي، 1982، ص:14، ترجمه إلى الفرنسية جويل بروست.

40- المصدر السابق، ص:31- 70.

*- أغنية لتنويم الأطفال.

41- المصدر السابق، ص32

42- كات هامبورجر يشير في "الشعر الغنائي" أن "أقول شعراً غنائياً غير محدد حلت محل أمارس ....، وبذلك عُلق الموقف التواصلي للمُعبِّر به الغنائي، (منطق الجناس الأدبية، مصدر سابق، ص:207- 256.

43- انظر بهذا الخصوص، كات هامبورجر، مصدر سابق، ص87- 88

44- أي د. هيرش، مصدر سابق، ص80.

45- نظن أن نورثروب فري يحاول أن يعيد كل التحديدات الجنسية إلى عوامل تواصلية، لأنه يؤكد: "يرتكز التعريف الجنسي في الأدب على شكل التقديم"(مصدر سابق، ص:300). في الواقع، لاتتوقف التمييزات الجنسية التي يدخلها عند مستوى أشكال التقديم، ولكنها تتضمن عوامل شكلية "بخصوص موضوع التمييز بين النثر والشعر الملحمي، أي بين الأعمال المقروءة والأعمال الخطابية، ويحدد: "يرتبط التمييز الأكثر أهمية بحقيقة أن الشعر الملحمي عَرَضي، في حين أن النثر متواصل") وسيميائي خاصة (هكذا التمييز بين الاعتراف، والتحليل، والروائي والرواية ترتكز على تقسيمين سيميائيين. بالإضافة إلى ذلك، نظريته في النماذج سيميائية خالصة (أسطورة، أغنية عاطفية، محاكاة هجاء) وهذه النظرية هي أيضاً نظريته الجنسية (مع أن فري لايستخدم هذا المصطلح إلا من أجل نظرية أشكال التقديم).

46- دانتي، الأعمال الكاملة، غاليمارد، ص796، ترجمها إلى الفرنسية أندري بيزار. سواء كانت الرسالة من يد دانتي حقيقة أو من يد أحد آخر، فذلك ليس له أهمية كبيرة هنا. انظر أيضاً العدد الخاص من مجلة "جنس"، العدد التاسع، 1976.

47ـ يأسف جيرار جينيت بحق لهذا الخلط في المصطلحات الذي يؤدي أن مصطلح "نموذج" في فرنسا يستند على طرق التعبير، في حين أنه يستند في البلدان الأنكلو ـ سكسون(عند شول مثلاً أو فري أو فولر) على نموذج مثالي ذات طبيعة دلالية (مقدمة في هندسة النص، مصدر سابق، ص:147).

48ـ من أجل دراسة أكثر توسعاً لخصوصية الأسماء الجنسية المشيرة إلى "نماذج"، انظر ألا ستير فولر، مصدر سابق، ص:107 ـ 110.

49ـ دانتي، مصدر سابق، ص:795.

50ـ فرانسوا شينغ، الكتابة الشعرية الصينية، طبعة سوي، 1977، ص: 52ـ 68.

51ـ من المؤكد أن هناك استثناءات: "الأخلاق التي يصنعها السجين" لجون رينيه وكذلك "نشيد الأمثال" لفيلون تتألف من أربعة مقاطع وتمهيد (نعرف أن فيلون ألّف أيضاً أناشيد مزدوجة، مركبة من ستة مقاطع.

52ـ مصدر سابق، ص:319.

*ـ رواية تضم حبكتها مشاهد غريبة عن الحدث الرئيسي مدرجة فيها كالجوارير.

53ـ المحاولة الحديثة الأكثر جدية تهدف إلى إعطاء تعداد شامل، للوجوه المختلفة للأفعال الشفهية الأدبية التي استثمرت من الاختلافات الجنسية وهذه المحاولة هي محاولة ألستير فولر، مصدر سابق.

54ـ انظر التعريف المشهور الذي يقدمه فيكتور هوغو في تمهيد "كروموبل": "شكسبير، نفسه هو الدراما، إنها الدراما التي تُدخل تحت نفس واحد السخرية والعظمة، والمرعب والمضحك، والتراجيديا والكوميديا، والدراما هي الميزة الخاصة للعصر الثالث للشعر، وللأدب الحالي".

55ـ من وجهة نظر قاموس "روبير" إن الرسالة "كتابة نوجهها إلى شخص لننقل إليه مالانريد أو لانستطيع أن نقوله له شفهياً"، يأخذ هذا التعريف في الحسبان الوظيفة المزدوجة للرسالة: يمكنها أن تحل محل اتصال شفهي مستحيل، ويمكنها أيضاً أن تحل محل اتصال شفهي نريد تجنبه.

*ـ نوع من الدراما النقدية في القرن الخامس عشر.

*ـ أثر أدبي أو فني أو موسيقى يحاكي فيه صاحبه أسلوب أثر سابق.

56ـ جيرار جينيت، الطروس (ورق ممسوح ثم مكتوب عليه ثانية)، مصدر سابق، ص:.37

57ـ انظر كلاوس لوبيرس، تحليل القصة القصيرة، دارمستاد، دار بوخجستيل شافت، 1977، وماري لويز ـ برات، القصة القصيرة، الطويل والقصير منها، الشعرية، 10(2ـ3)، 1981، ص:175ـ 194.

58- رينيه رابان، تأملات في شعرية هذا العصر وأعمال الشعراء القدماء والمحدثين، 1675، جينيف، دروز، 1970، ص:126.

59- انظر جيرار جينيت، سوي، مصدر سابق.

60- بلان، الشاب، آداب، 17، 14، (أعيد إنتاجه في د. أ. روسيل، وم. وينتر بوتوم، النقد الأدبي القديم، جامعة أكسفورد، 1972، ص:429.)

61- انظر بهذا الخصوص فيليب ليجون، أنا أيضاً، طبعة سوي،1986، ص37- 72.

– الفصل الثالث :

1- ل.ج. بورج، تخيلات، غاليمارد، 1957، ص:66. ترجمها إلى الفرنسية فيردوفوي وإيبرا.

2- المصدر السابق، ص67.

3- المصدر السابق، ص:71- 72.

4- هندريك فان غورب، "ترجمات وتطور جنس أدبي، الرواية البيكارسكية في أوربا في القرنين السابع عشر والثامن عشر"، شعريات اليوم، المجلد الثاني والرابع، 1981، ص:209- 219.

5- استشهد بها فان غورب، المصدر السابق، ص:213.

6- في مقدمته لأنطولوجية الروايات البيكارسكية الإسبانية، غاليمارد، 1986، ص:.119

7- من أجل التحولات التالية للجنس في ألمانية، حيث أخذ عند اضطرابات التحديث، وضد التحديث، وأدى في النهاية إلى تبدل مبكر في تطور الرواية، انظر ش. غ. رونتزر، درامستاد، دار بوخجستيل شافت، 1942. ومن أجل محاولة تعريف بنيوي للبيكارسكي في كل عموميته، انظر كلود يوغلين "نحو تعريف للبيكارسكي" 1967، الأدب كنظام، مطبعة جامعة برانسيتون، 1971

8- انظر، ش، م. ون. شادويك، تطور الأدب، كامبردج، مطبعة جامعة كامبردج، 1932- 1940، س.م.بورا، الشعر البطولي، نيويورك، مكميلان، الطبعة الثانية، .1978

9- مصدر سابق، ص:260.

10- "الفن العالمي"، أخبار الفلسفة، ل. الحس، أي (1964)، ص: 571- 584، ترجم في دانييل لوري، طبعة، فلسفة تحليلية وجمالية، ميريديان كلانشيك، 1988، ص:183- 198.

11- انظر ريشارد إيلمان، جيمس جويس، مطبعة جامعة أكسفورد، 1959، ص:449.

12- انظر "من النص إلى الجنس"، 1982، أعيد أخذه في "نظرية الأجناس، مصدر سابق، 179- 205.

13- أي. د. هيرش، مصدر سابق، ص78.

14- لست أول من أكد على التمييز بين النظام النظمي والنظام التصنيفي، وعلى الدور المحوّل لكل نص جديد بالمقارنة مع صنف الأعمال التي ينضم إليها. كذلك يشير ت. س. إليوت في "التراث والموهبة" (دراسات مختارة، طبعة سوي، 1952، ص:29).: "النماذج الموجودة تشكل فيما بينها نظاماً مثالياً الذي عد له مقدمة العمل الفني الجديد." بالنسبة لبيرغسون في "الفكر والمحرك" (ب. أو. ف، 1987، ص:15- 16)، يحذر من الوهم الاستعادي: "عبر اكتمالها، ترمي الحقيقة ظلها وراءها في الزمن البعيد، [...]. من أجل أخذ مثال بسيط، لاشيء يمنعنا اليوم من إلحاق رومانسية القرن التاسع عشر برومانسية الكلاسيكيين. ولكن الوجه الرومانسي للكلاسيكية لايظهر إلا من خلال أثر المفعول الرجعي للرومانسية عندما يظهر" يقترح موريس فيتس في "دور النظرية في علم الجمال"(ص33- 34) المخطط نفسه الذي اعتقدت أنني أول من اقترحه في "من النص إلى الجنس". انظر أيضاً ج.ل. بورج، "أبحاث" غاليمارد، 1957، ص.244.

15- أي. د. هيرش، مصدر سابق، ص110.

16- انظر ش. ر. جوس، من أجل علم جمال الاستقبال، غاليمارد، ص1978.

17- انظر أو. فون. فيلام فيتس - موليندوروف، مدخل إلى التراجيديا القديمة، برلين، 1889، ص:120.

18- آلاستير فولير، مصدر سابق، ص:37.

19- هذا لايعني بوضوح أنه لايمكن إعادة بناء غاية الكاتب، وأن استعداد الجمهور هو حقيقة اقتراح المؤلف. الغاية التي أقصدها هي غاية الجمهور، أي الغاية الظاهرة في الفضاء التواصلي أكثر من الغاية الخاصة التي يمكن أن تكون صعبة المنال. في كل حالة، إذا كان من الصعب إعادة بناء غاية الجمهور، فلن يكون هناك مكان للتمييز بين التجنيس النظمي والتجنيس القرائي. مع ذلك لن أتبع أي. د. هيرش عندما يؤكد (مصدر سابق) أن كل مطابقة جنسية قرائية (كل جنس خارجي) تبتعد عن التجنيس النظمي (للجنس الأصلي) هي "خاطئة". يكفي فقط تمييز الظاهرتين وقبول أنهما تستندان على موضوعات مختلفة: الغلط الواجب تجنبه هو دمجهما.

20- انظر مصدر سابق، ص:198.

– الفصل الرابع :

1- من أجل هذا التعريف للتمثيل، انظر نيلسون غودمان، لغات الفن، 1969، أنديانا بولي، هاكيت، 1976.

2- ويليام لابوف، اللغة داخل المدينة، جامعة بارك، مطبعة جامعة بنسلفانيا، 1972.

3- انظر الشعرية، 63، 1985، ص:360، تستخدم ماري لور ريان التمييز نفسه في "لماذا، وكيف وماهو التصنيف الجنسي"، الشعرية، 10(2-3) ص:121.

4ـ انظر ستيفن مايوكس، التقاليد التفسيرية، القارئ في دراسات الأدب الخيالي الأمريكي، مطبعة جامعة كورنيل، 1982، ص126ـ 139، مع ذلك لن أتبعه حين يحصر المنطق الجنسي في أعراف التقليد.

5ـ ديدرو، أعمال، غاليمارد، 1951، ص:395.

6ـ مصدر سابق، ص: 475.

7ـ عندما يعرف أي. د. هيرش الجنس الجوهري "كمعنى للرسالة الشاملة الذي بفضله يستطيع شارح أن يفهم بدقة أي جزء يحدده" (مصدر سابق، ص:86)، يناسب هذا التعريف تماماً تحديدات المستوى التواصلي. في المقابل، يبدو لي هذا التعريف قوياً جداً بالنسبة للتحديدات الدلالية والتركيبية.

8ـ R= سرد؛ L= رسالة؛ J= يومية؛ يفهرس كل عمل المقاطع النصية الموجودة في المعترضات التي ينظمها؛ ترقيم الصفحات هو ترقيم أندريه جيد، روايات، قصص، وسوتي (نوع من الدراما النقدية في القرن الخامس عشر)، أعمال غنائية، غاليمارد، 1958.

9ـ أظهر أرثو دانتو أن المحاكاة، والتكرار، والاقتباس ليس لها المنطق نفسه. هكذا، الاقتباس لايماثل التكرار: اقتباس مقطع من عمل آخر ليس تكراراً للمقطع المقصود، ولكن إرجاعه: لم يعد المرجع هو مرجع النص المقبوس ولكن النص نفسه. هذا يعني حصراً أن الظواهر الاقتباسية ليست ظواهر هوية نصية. (انظر أرثور دانتو، تبدل الشكل العام، هارفارد، مطبعة جامعة هارفارد، 1981، ص: 37ـ 38.

10ـ في الواقع، حتى 1300 تقريباً، كانت المثمنات مقسمة إلى صفين متكاملين (يمكن التعرف عليهما في المخطوطات من خلال حرفهم الأولي)، ولم يتفوق تقسيم المثمنات إلى رباعيتين على التقسيم إلى صفين متكاملين إلا مع بيترارك. أنظر أي. ش. فيلكين، "غزو السونيتة" طبعة متريكا، بولان، 1972، ص:281.

11ـ أنظر أيضاً، أ. فولير، مصدر سابق، ص:134.

12ـ أنظر أ. ك. نوردو، "السونيتة الخفية كلحظة غنائية في الملحمة الميلتونية، جنس، المجلد التاسع، 1976، ص:21ـ 35.

13ـ استخلصت هذه المعلومات من هيلين نيس، "مفهوم الجنس في الشعر في القرن السابع عشر: دراسة معجمية ودلالية"، في غي ديميرسون، "مفهوم الجنس في عصر النهضة" جينيف، طبعة سلاتكين، 1984، ص: 103ـ 127.

14ـ أنظر هنا أيضاً، ص:67.

15ـ التمييز بين الفهارس النصية الذي يسمح بمعرفة جنس والسمات النصية المبدّلة للخاصية الجنسية، ليس دائماً سهلاً. نعلم مثلاً أن عدة أجناس كانت مرتبطة ببعض النماذج من

أسماء شخصيات: أجاكس اسم بطولي، يمكن استخدامه في تراجيديا أو ملحمة، ولكن ليس ضمن كوميديا؛ بالعكس، لم يقبل اسم تيتير، المناسب تماماً للشعر الرعوي، كاسم لشخصية تراجيدية. هل يجب اعتبار هذه الأسماء كفهارس، تسمح للقارئ بمعرفة الجنس الذي ينتمي إليه النص، أو هل يجب الرؤية فيها لسمة مبدّلة لخاصية جنسية؟ في حالة عناصر مرفقات النص المرتبطة بخصوصيات جنسية (مثلاً، بعض النماذج من العناوين) نجد أنفسنا في مواجهة فهارس بسيطة للتعرف. ولكن منذ أن نطرح السؤال على موضوع العناصر التناصية. فإن القرار يكون أكثر صعوبة، وربما يكون مستحيلاً أحياناً.

16- ريموند دوبري جينيت، "واقعية ورمزية في قلب بسيط" تحولات السرد، طبعة سوي، 1988، ص:151- 199.

17- مصدر سابق، ص: 187.

18- مصدر سابق، ص:.111

19- كلايتون كولب، مصدر سابق، ص:252.

20- بول هيرنادي، ماوراء الجنس، توجهات جديدة في تصنيف الأدب، إثاكا، مطبعة جامعة كورنيل، 1972، ص:104.

فهرس الموضوعات :